BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XX - NUMERO 12 - DICEMBRE 1959

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 12 DICEMBRE 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Segretario di redazione: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Tuscolana 1524 - Telef. 70.50.70-72-73 e 22.54.75- *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Lettere

Egregio Direttore,

leggo nel n. 5 (maggio 1959) della rassegna « Bianco e Nero », alle pp. 27-29, una nota di G. C. Castello, che, in verità, mi dispiace per chi l'ha scritta. Penso che il Molinari replicherà, se lo crede, alla parte della nota che gli è dedicata. Poichè vengo chiamato in causa, mi consenta di destinare al suo pregiato periodico alcune pacate osservazioni.

L'illazione di « giovinezza » non è un buon procedimento polemico, e del resto non svaluta niente di per sé, se è applicato ad un giovane, com'è il Molinari. Giudizio grave, se mai, quando l'epiteto si possa assegnare a persone non più giovani, od anziane, per indicare la loro mancanza di maturità mentale od inadeguatezza di cultura. Ma perché poi « non meglio identificato »? Difetto d'informazione, inammissibile per studiosi. Consiglio al Castello di leggere con attenzione i già numerosi saggi storici e critici pubblicati dal Molinari su Craig e su altri argomenti, e gli consiglio di continuare a seguire i lavori che ulteriormente pubblicherà. Per quanto conosco del Castello (il quale, del resto, credo sia anch'egli un giovane), e che mi sembra apprezzabile per altre ragioni, non mi risulta che si sia impegnato in studi del genere: è proprio sicuro, perciò, di poter valutare con esattezza e con proprietà la ricchezza e consapevolezza di precedenti estetici e storiografici, e la prospettiva critica che il Molinari evidentemente dimostra? (e meglio dimostrerà). Ne dubito, perché parole pesanti e affermazioni drastiche non equivalgono ad argomenti, e talune di quelle affermazioni sono certamente risultato di inesatta interpretazione del pensiero dell'autore, compreso il mio che è citato, con un commento che accerta il malinteso, come non sarebbe avvenuto se il Castello conoscesse meglio il mio pensiero e il mio lavoro estetico e critico, e le implicazioni che comporta.

Registro ben volentieri il « dissenso » dichiarato dal Castello (che però, noto, avrebbe dovuto accorgersi dei dissensi che il Molinari ha con me). Ma vorrei dirgli che i dissensi sono fecondi soltanto quando si esprimono in effettive confutazioni e sostituzioni. La mia interpretazione del cinema è stata il risultato di una meditazione, non provvisoria né improvvisata, sulla estetica nel suo principio teoretico e nella sua storia, sulla critica d'arte nella sua metodologia e nella sua storiografia, sulla critica e la storia dello spettacolo in ogni sua forma e del teatro. Per « compiere nuovi progressi » — che, evidentemente, sono il primo ad auspicare, sino al punto di far cominciare da me stesso un continuo processo di revisione e di verifica critica — bisognerà, com'è sempre avvenuto nella storia della cultura, dimostrare con fondati argomenti logico-estetici e storico-critici la falsità e l'inadempienza dei fondamenti, delle relazioni poste, delle ricostruzioni storiografiche accertate, e nel dimostrare incapaci od insufficienti gli strumenti di comprensione così guadagnati, proporne e provarne di nuovi e meglio validi, che superino i precedenti e sappiano rispondere all'esigenza del capire in una forma ulteriormente comprensiva.

Il Castello si riferisce al mio insegnamento, ormai lungo nell'università e fuori: ebbene, desidero che sappia che il criterio fondamentale di quell'insegnamento — che credo debba essere criterio coerente di ogni insegnamento tra uomini — è appunto quello di provocare con lo esempio vivente il possesso e l'esercizio dello spirito critico, l'autoanalisi delle forme e dei giudizi della mente chiarita attraverso la storia dei suoi problemi.

CARLO L. RAGGHIANTI

Preso atto che Carlo L. Ragghianti non entra nel merito delle contestazioni da me mosse al suo collaboratore e che d'altronde egli si dimostra — al di là di ogni parziale dissenso — soddisfatto del di lui operato, non mi rimane che precisare quanto segue:

1) Se io ho fatto allusione alla giovane età del Molinari, non è stato per « svalutarlo », ma per trovare una spiegazione (non dico una giustificazione) alla leggerezza con cui egli ha affrontato polemicamente certi argomenti.

2) Sono senz'altro disposto ad ammettere la mia ignoranza circa i precedenti di studioso del Molinari. Ma il fatto che questi abbia potuto scrivere pregevoli — non ne dubito — saggi su Craig ed altri argomenti non esclude affatto che, nell'articolo cui io mi sono riferito nella mia nota, egli abbia formulato — in materia di cinema — affermazioni a mio avviso aberranti sul piano delle idee, avventate sul piano dei giudizi specifici ed inesatte sul piano delle circostanze di fatto. Il Ragghianti reputa inammissibile la mia mancanza d'infor-

Il n. 12 di « Bianco e Nero » era pronto per la stampa quando giunsero le dimissioni del Direttore. Per evitare ritardi nella periodicità, il fascicolo esce con la responsabilità del Segretario di redazione, in attesa che si ricostituiscano gli organi direzionali della Rivista.

mazione, nei confronti dell'attività saggistica del suo collaboratore. Senonché, dopo avermi consigliato la lettura dei « già numerosi saggi storici e critici pubblicati dal Molinari », egli soggiunge non risultargli che io « *mi* sia impegnato in studi del genere ». Quest'ultima dichiarazione conforta la mia ignoranza, in quanto dimostra che vi è qualcuno assai peggio informato di me.

3) Il riferimento del Ragghianti alle « parole pesanti » ed alle « affermazioni drastiche », le quali terrebbero, nella mia nota, il posto di argomenti, è per lo meno incauto, in quanto la polemica non è stata da me né cercata né iniziata. Credo proprio che il tono da me usato fosse quello che si conveniva ad una nota volta a rintuzzare la saccenteria e la presunzione di un articolista, il quale parla di cose e problemi che dimostra di conoscere molto approssimativamente, trinciando per di più giudizi sommari e privi di ogni motivazione.

4) Quanto agli « argomenti », alle « effettive confutazioni e sostituzioni », essi furono ovviamente da me formulati con la concisione che si addiceva ad una breve nota polemica, suggerita da un'occasione specifica, cioè essenzialmente da un articolo, non firmato dal Ragghianti e d'altronde povero di argomenti e limitatissimo di portata. Il riferimento alle teorie del Ragghianti (che sono altra cosa) e al mio dissenso « d'origine » da esse aveva valore marginale, di semplice, generico richiamo. D'altro canto, le mie considerazioni e riserve relative a tali teorie avevo avuto occasione di formularle a tempo debito, recensendo « Cinema arte figurativa » (in « Rassegna del film » n. 4, maggio 1952).

5) Prendo atto volentieri del sano criterio fondamentale da cui è sorretto l'insegnamento del Ragghianti. E in proposito debbo soggiungere che esso non differisce da quello applicato dai maestri il cui insegnamento io ebbi a suo tempo l'onore di poter seguire ed il cui esempio procuro a mia volta di tenere presente nell'esercizio della mia modesta attività didattica.

GIULIO CESARE CASTELLO

•

P.S. - La presente risposta al prof. Ragghianti era già da tempo in tipografia quando mi è accaduto di leggere, sotto il titolo «'Università e cinema », nel fascicolo di luglio-agosto 1959 della rivista « Critica d'arte », una paginetta di replica alla mia nota « Un cinema che non esiste », apparsa nel fascicolo di maggio di « Bianco e Nero ». In tale nota — che non merita alcuna controreplica anzi tutto per la mancanza di argomenti da parte del Molinari, il quale da un lato si è sottratto alla discussione, dall'altro ha fatto parziale macchina indietro — si leggono alcuni apprezzamenti a mio riguardo, che desidero portare a conoscenza di un più vasto numero di lettori: « Non voglio ricorrere al solito esempio della ranocchia di Esopo; ma il Castello avrà diritto alla considerazione degli studiosi, quando avrà dimostrato di essersene guadagnato la figura morale, la preparazione e la capacità ». Resisto volentieri alla tentazione di seguire il Molinari sul terreno « zoologico », perché ridicolizzarlo con armi simili sarebbe anche troppo facile. D'altro canto, è fin troppo evidente che chi deve dimostrare di possedere « la figura morale, la preparazione e la capacità » dello studioso, prima di acquisire il diritto di discutere con le persone serie, è proprio lui. Desidero però avvertire il Molinari — e senza nessuna voglia di scherzare — che, se egli si deciderà ad uscire dal comodo riparo delle frasi genericamente provocatorie, sarò molto lieto che la magistratura italiana, oppure il collegio dei probiviri della Federazione Nazionale della Stampa, o qualsiasi altro organo competente, stabilisca tutte le debite distinzioni che vanno fatte tra la *mia* « figura morale » e la *sua*.

g.c.c.

Incontri al Centro Sperimentale

Nel quadro delle iniziative miranti ad integrare l'insegnamento della cinematografia con l'esame critico dell'opera dei maggiori registi italiani e stranieri, e con la discussione diretta dei film con i loro autori, il Centro Sperimentale di cinematografia inserisce ogni anno nei propri programmi didattici lo studio di registi di chiara fama. Nell'anno accademico 1958-59 *la scelta è caduta su Camerini e Castellani; entrambe le loro retrospettive si sono concluse con un incontro fra regista e allievi del Centro, sotto la guida dell'insegnante Giulio Cesare Castello che delle due iniziative è stato l'organizzatore. Nell'intento di rendere partecipi i nostri lettori — nei limiti consentiti dallo spazio — dei commenti, dei giudizi, delle impressioni e anche degli aneddoti riferiti dai registi, convinti come siamo che ciò può fornire materia per un più approfondito studio della loro opera, riassumiamo qui di seguito la parte meno caduca della discussione.*

Mario Camerini

Mario Camerini è consenziente con la critica che considera *Rotaie* (1929) il primo dei suoi film validi; ed ammette che i filmetti di avventure, con Maciste, con Saetta, eccetera da lui anteriormente diretti avevano valore puramente commerciale, anche se in qualcuno (*Kiff Tebbi*, 1927) egli si era studiato di introdurre qualche innovazione tecnica che venne a suo tempo giudicata notevole. Tale è l'impiego, in questo ultimo film, di uno speciale « accrocco » (come egli lo definisce) per far muovere la macchina da presa sulle dune del deserto dando l'impressione della ondulazione del paesaggio.

Ma veniamo a *Rotaie*. Camerini esclude di avere subìto qualsiasi influenza del « kammerspiel » tedesco, che non conosceva nemmeno. « *Che il film fosse importante, valido, anche un po' nuovo per la cinematografia italiana* — egli dice — *ne avevo la sensazione; perché era un film con sotto dei fermenti di carattere psicologico, morale, sociale, potrei dire... ad un certo momento c'è una specie di denuncia verso la società, magari inconsapevole... pensavo di fare qualche cosa che uscisse dai limiti della cinematografia italiana del tempo* ».

Un altro dei film ai quali Camerini attribuisce importanza è *Gli uomini che mascalzoni*. « *In quel periodo* — egli dice — *avevo un contratto con la CINES, e alla CINES c'era Emilio Cecchi, che aveva portato un soffio di risveglio, dei nuovi indirizzi. De Benedetti*

mi portò un giorno una storia molto semplice, una commediola molto umana. Ed io intravidi la possibilità di fare un film diverso dal tipo allora imperante non solo in Italia ma anche all'estero, la commedia a intreccio complesso, il grosso polpettone. Inoltre dissi a Cecchi: « Ma perché dobbiamo stare sempre in teatro di posa, girare in ambienti costruiti, che danno un senso di falso al film? Facciamo un tentativo, io parto e vado a Milano, alla Fiera. Siccome il film è ambientato là, io girerò tutte le scene dal vero. » Cecchi mi appoggiò, ma gli altri gridarono allo scandalo. Però poi fecero tutti così ».

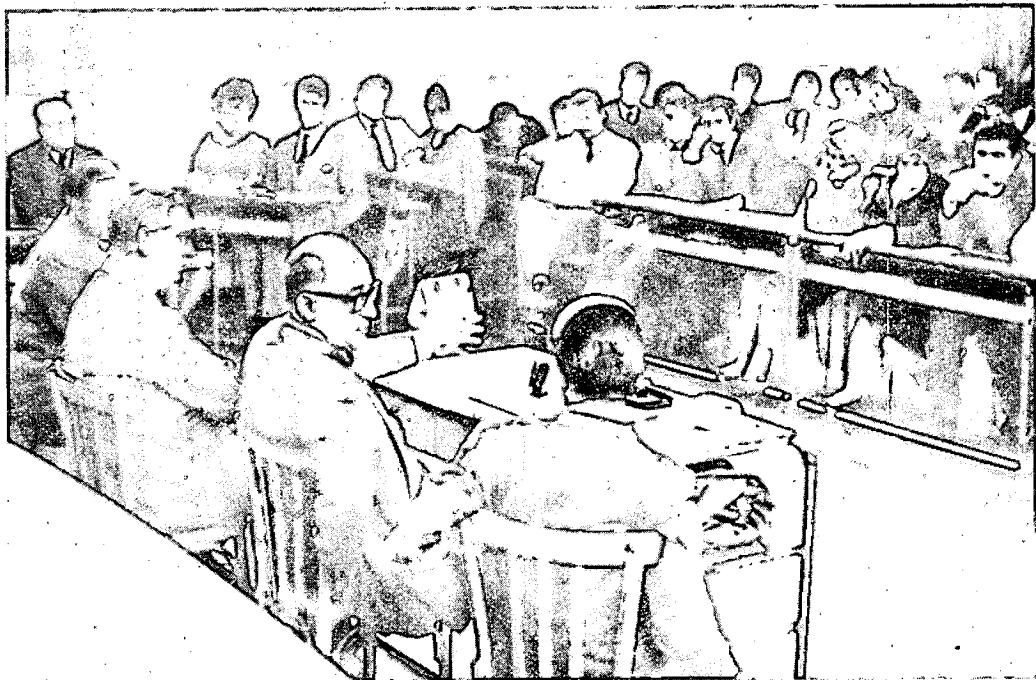
Il cappello a tre punte

Per quanto riguarda *Il cappello a tre punte*, il suo autore riconosce che è senz'altro superiore al « remake » da lui stesso diretto, *La bella mugnaia*. Riandando con la memoria al tempo della realizzazione, ricorda che egli lo diresse per le stesse ragioni per cui volle fare *I promessi sposi*, il cui racconto egli giudica un tema antifascista per eccellenza, in quanto vi è la condanna della prepotenza, dell'ingiustizia. A questo proposito, egli rievoca un divertente aneddoto che vale la pena di riferire con le sue stesse colorite parole: « *Avevo fatto un film di piccola satira borghese,* Figaro e la sua gran giornata, *che era piaciuto a Mussolini, il quale lo aveva visto nella sala cinematografica che aveva a Villa Torlonia; si era divertito molto a questo film che non impegnava in nessuna maniera il regime e mi fece avere una lettera di compiacimento. Allora i dirigenti del ministero della cultura popolare pensarono: c'è un altro film di Camerini, pure divertente,* Il cappello a tre punte, *mandiamoglielo a far vedere. Il giorno dopo mi mandò a chiamare Luigi Freddi, allora direttore generale della cinematografia, e mi disse: « Sai che cosa è successo? Dopo i primi 150 metri, nel punto in cui bastonano un contadino perché non ha pagato la tassa sulla pioggia, Mussolini s'è alzato, ha sfasciato una sedia, l'ha fatta in mille pezzi davanti a tutta la famiglia ed è uscito gridando: '' Bella sensibilità politica dopo tredici anni! ''. E Freddi aggiunse: '' Caro mio, qui è meglio che ve la squagliate tutti quanti! ''. I produttori, che erano Amato e il povero Oliva, l'avevano saputo prima di me, li andai a cercare ma erano spariti. Allora tornai da Freddi e gli chiesi: '' Ma forse perché c'è il Vescovo che dice '' Che bella ragazza! ''. '' No — disse Freddi — che Vescovo... E' successo il quarantotto e il film non esce più. Del resto, guarda '' Anno XIII ''.* » (Questa era una rivista cinematografica che dirigeva Bruno Mussolini. Vi si affermava che il film *Il cappello a tre punte* era un film antifascista e antiitaliano). Mario Camerini non avrebbe avuto a dolersi della qualifica di antifascista, ma non tollerava, lui combattente decorato al valore della guerra '15-18, che lo si accusasse di anti-italianità, ed era disposto a giungere alle ultime conseguenze. Per intercessione di un personaggio dell'epoca che gli era amico, alla fine gli pervenne una lettera di scuse di Bruno Mussolini. Fu così che il film venne ripreso in considerazione ed uscì, però solo per quattro giorni, e con alcuni tagli. Fra l'altro fu soppressa una scena in cui si vede la carrozza della Governatrice che va al galoppo durante la rivolta. La carrozza al galoppo dava fastidio, dicevano quelli della censura, perché « fa confusione, fa subbuglio ».

Il grande appello

Altro film per il quale Camerini passò dei guai fu *Il grande appello*, un film solitamente considerato come di propaganda fascista. Camerini reagisce prontamente a questo giudizio: « *No, non è così* — egli dice — *per* Il grande appello *stavamo andando in galera tutti. Il film aveva carattere coloniale, però mi ero opposto a farvi partecipare la milizia fascista ed al suo posto ci avevo messo l'esercito. C'è poi un rinnegato che, in una bettola di Gibuti, quando suonano '' Giovinezza '' va al grammofono e fa in mille pezzi il disco. Quando il film uscì, Interlandi scrisse su '' Tevere '' un articolo per dire che Camerini doveva essere messo sotto processo. Era invece un film fatto con intenzioni patriottiche, ma nella storia c'erano dei fermenti nuovi, si diceva che non tutti erano per il fascismo...* ».

Darò un milione

Un film di Camerini che è andato disperso, ma che è ancora vivo nella memoria di quanti a suo tempo lo videro, è *Darò un milione*. Su questa sua opera, l'autore ha con molto brio raccontato il seguente aneddoto: « *La novella da cui venne tratto il film era di Zavattini e si intitolava '' Buoni per un giorno '', pubblicata su '' Quadrivio ''. Rizzoli, che fu il produttore, mi mandò a chiamare insieme con Zavattini per fare questo film. Mi incontrai con Zavattini e gli dissi: '' Guarda, in questa novella c'è un sustrato; c'è qualcosa sotto; ma il film deve essere un racconto, non si può fare un film solo su due uomini che corrono e scappano e non ci fermano mai ''. Andammo tutti in una villa di Rizzoli, io, Zavattini, Patti, Perilli e Solaroli, uomini di grandissimo valore dal punto di vista organizzativo. Ci riunimmo per discutere sul film, ma Zavattini rimaneva su posizioni assolutamente astratte, mentre io insistevo per avere un racconto, una storia. Zavattini era irremovibile nel suo punto di vista e chiese 48 ore di tempo per scrivere il testo. In fondo non ci dispiaceva, stavamo in una magnifica villa, c'era un laghetto dove si poteva pescare, e mentre Zavattini lavorava noi giocavamo a bocce e pensavamo: '' Quando Zavattini ci porterà quello che ha scritto, discuteremo ''. Però a un certo momento, per la responsabilità che io sentivo per il film (era il primo che facevo con Rizzoli), mentre gli altri giocavano, sgusciai di soppiatto, andai alla porta della stanza in cui lavorava Zavattini e guardai attraverso il buco della serratura, dal quale si vedeva il tavolo e dietro Zavattini seduto, col suo aspetto più serio e imponente, tale da incutere rispetto. '' Beh, mi dissi, sta pensando, e quindi qualche cosa verrà fuori ''. E tornai a giocare. La sera, Zavattini ci doveva portare almeno il primo tempo, invece ci disse: '' Sentite, ho pensato tutto e domani scrivo ''. Il giorno dopo avvenne quasi una scena da '' pochade '', poiché io avevo informato tutti della possibilità di guardare attraverso il buco della serratura e così uno alla volta ci recavamo tutti dietro l'uscio, togliendoci le scarpe, e guardavamo Zavattini attraverso il buco della serratura. La scena sarebbe stata cinematograficamente assai interessante, poiché dopo 48 ore c'era uno Zavattini tutto sudato, che prendeva dei pezzi di carta, scriveva qualche parola e poi li buttava nel cestino; ogni tanto guardava l'orologio, poi lo tirò fuori e se lo mise davanti. Alle otto scese ad annunciarci: '' Non ho scritto niente ma rimango nella mia idea ''. Allora gli dissi: '' Se tu rimani nella tua idea, facciamo una cosa, vado da Riz-*

Il regista Mario Camerini durante l'incontro con gli allievi al Centro Sperimentale.

zoli e gli dico che rinuncio a fare il film ". Invece, quando fummo da Rizzoli, stranamente Zavattini, o perché aveva cambiato idea, o per il rispetto che aveva per Rizzoli, fu molto remissivo e disse che il film poteva essere valido anche come lo volevamo noi; e dire che fino a quel momento aveva detto di no. Poi quando il film uscì disse che le sue idee non erano state realizzate; forse lui queste idee le aveva, ma erano rimaste inespresse; c'era nel film un certo sapore zavattiniano, io non voglio togliergli nessun merito. Ma certo non è giusto attaccare il regista dicendo che il film non è venuto fuori come lo voleva lui; poiché, come lo voleva lui, non ce l'aveva saputo dire. »

Il signor Max

« *Nel* Signor Max — afferma Camerini — *io non avevo avuto alcuna intenzione di fare una satira dell'aristocrazia italiana; intendevo fare invece una satira della piccola borghesia, nel personaggio di De Sica, un giornalaio che pretende di condurre una vita che non è la sua, infatuato di mondanità e di snobismo, per cui va a prendere lezioni di bridge e di equitazione per entrare in un mondo diverso dal suo. Il film venne presentato alla Mostra di Venezia. Io sono stato sempre contrario ad inviare i miei film ai festival, non per modestia, direi anzi per orgoglio. Fra l'altro, sono contrario alle visioni preventive per i critici, poiché il film è uno spettacolo e come tale deve essere visto in presenza del pubblico. Sarcey, che è stato un grandissimo critico teatrale, ha lasciato detto che egli non ha mai scritto una critica su un'opera teatrale se non un giorno dopo avere assistito allo spettacolo in presenza del pubblico. Ebbene, tornando al* Signor Max, *ricordo che, a Venezia, i critici, dopo averlo visto, mi vennero a cercare e mi dissero: " Caro Camerini, noi ti siamo amici, ma vogliamo dirti che questo film è uno schifo ". Mi dissero anche che Freddi era preoccupato perché nel film c'era una satira dell'aristocrazia, e la sera avrebbe presenziato alla proiezione l'allora principe di Piemonte con tutta l'aristocrazia veneziana. " Guardate, risposi, può darsi che voi abbiate ragione e che io abbia sbagliato; però nel film io non ho fatto la satira all'aristocrazia; non perché non la farei, la farei anzi molto volentieri, ma in realtà non intendevo farla ". Il fatto si è che la sera il pubblico, compresi i nobili, si divertì un mondo ed il film ebbe un grande successo* ».

Renato Castellani

Una delle prime domande rivolte a Castellani concerne un problema di base, quello cioè del criterio da lui seguito nella scelta dei soggetti per i suoi film. « *Di solito* — ha osservato Castellani — *si considera il cinematografo come un'arte astratta, come l'arte del pittore che si mette davanti ad un pezzo di tela e dipinge quello che vuole o del romanziere, che prende una risma di carta e scrive. Il cinematografo, invece, nasce da mille necessità, da mille occasioni, incontri, possibilità, umori, perché un film è una cosa talmente costosa — questo non bisogna mai dimenticarlo — che per riuscire a trovare un minimo comune denominatore che vada bene a tutti quanti ci vogliono dei compromessi, se no i film non si fanno. Uno può farli nel modo più rigoroso che vuole, ma c'è sempre un grosso margine di compromesso.*

Un colpo di pistola

La prima idea di Un colpo di pistola *è di Solaroli. Mi ricordo che un giorno stavamo facendo cola-*

zione e Solaroli mi disse: " Conosci una novella di Puskin, curiosa, dove c'è la storia di un duello? " e me la raccontò in due parole a modo suo. Andando a casa, comprai il libro e me lo lessi. Mi piacque moltissimo e nella notte scrissi il soggetto, circa trentacinque pagine; lo portai a Gualino, perché allora facevo l'aiuto in La corona di ferro, *di cui Gualino era uno dei produttori. Il soggetto gli piacque molto ed ebbe il coraggio di farmelo fare. Questa fu l'occasione di* Un colpo di pistola. »

Zazà

A proposito di *Zazà*, Castello ha chiesto al regista se ammette un'influenza conscia o inconscia di Sternberg. « *In quell'epoca* — ha risposto Castellani — *Sternberg faceva molto effetto su noi: effettivamente è un grande regista, in quanto fotograficamente ha fatto molte cose eccezionali. Poi i primi film che uno fa vanno sempre presi come esercitazioni: rappresentano un impulso per vincere la materia che uno ha per le mani. In un secondo tempo uno capisce che la cosa più importante non è la materia, ma quello che la materia rappresenta. Quindi è logico che ci siano delle ricerche formali nei primi film; di solito quando uno fa il primo film parte sempre con l'idea: " Adesso vi faccio vedere come si fa un film ". E si mette lì e crede di far qualcosa di straordinario. E non pensa che per fare qualcosa di straordinario è importante sì il modo in cui si raccontano le cose, perché lo stile è nell'uomo la prima cosa, però è importante quello che uno ci mette dentro; se ci si attarda a delle cose esteriori, è proprio perché c'è questo bisogno di dominare la materia e di imparare. Io purtroppo non ho fatto un gran tirocinio, un po' per presunzione e un po' perché i tempi erano diversi e c'era molta richiesta di persone che facessero dei film. In quell'epoca si facevano credo 120-130 film all'anno e quindi ci voleva gente nuova e appena c'era qualcuno che dimostrava di avere buona volontà lo pigliavano. Per questo io non ho avuto un tirocinio molto lungo, che invece sarebbe stato utile; questo tirocinio me lo son dovuto fare da me, facendo i film. Praticamente ho fatto l'aiuto in* Grandi magazzini *con Camerini. Prima di* Grandi magazzini *nel* Salvator Rosa *e poi nella* Corona di ferro, *anzi nella* Corona di ferro *avevo assunto addirittura una posizione polemica per cui mi occupai sòlo della scenografia. E poi subito ho fatto il primo film. A questo punto è logico che uno avesse piacere di attardarsi proprio sul mezzo tecnico, il cinematografo offre molto questo allettamento delle difficoltà tecniche da risolvere.* »

La donna della montagna

Richiesto di parlare di *La donna della montagna*, Castellani ha detto: « *E' un film nato da molti guai e da molte esigenze. Era il periodo peggiore della guerra e a convincermi a fare quel film fu Dino De Laurentiis, con quella sua influenza napoletana... Ora non voglio dare la colpa a De Laurentiis, se il film è bello o brutto, per carità. E' un film girato dal vero, forse è una specie di rimasuglio di* Rebecca, *ha un certo che di rebecchismo mal riuscito, però quello che vi è di prodigioso è la fotografia di Terzani, uno dei più grandi operatori che abbiamo avuto.* La donna della montagna *è una delle più belle cose che egli abbia fatto, con delle ricerche fotografiche straordinarie. Per esempio tutti gli interni, per ottenere quel tono appannato della fotografia, sono stati girati col teatro pieno di incenso, il che lo obbligava a delle fatiche enormi per non far vedere le sorgenti luminose e costringere gli attori a tossire ogni cinque minuti; però ha dato un colore straordinario alla fotografia ed è una cosa che io rifarei in taluni casi.* »

E' stato richiesto a Castellani come è nata la sua svolta verso la commedia. « *Credo che l'ironia* — ha risposto — *è una cosa che purtroppo viene con gli anni. E' difficile che un giovane abbia il gusto dell'ironia, perché prende tutto molto sul serio, tutto al tragico. Già in* Zazà *ci sono due o tre punti in cui io mi accorgevo che si rideva e devo dire la verità non capivo se era un male o un bene, restavo un po' sconcertato all'idea che di una cosa così romantica si ridesse. Poi c'è stato un intermezzo abbastanza grande, c'è stata la guerra, con tutto quello che è successo in mezzo. Se consideriamo* Mio figlio professore, *è il risultato di un compromesso, perché c'era un contratto con la LUX e si doveva fare un film che si rimandava, si rimandava, perché non si trovava il soggetto. La LUX aveva un contratto con Fabrizi e questi aveva un soggetto che voleva fare, era proprio* Mio figlio professore, *di Palmieri. Allora s'è cercato di aggiustare il soggetto con il nuovo gusto, con le nuove esigenze.*

« *Vi è sempre un'inchiesta molto approfondita che di solito mi piace fare prima di cominciare un film. Quindi la partenza è sempre di ordine non dico tragico, ma certamente drammatico, in quantoché la realtà è molto drammatica. Per* Sotto il sole di Roma *i volumi che ho raccolto per fare questo film (e che poi ho buttato via) sono immensi, non solo, ma io stesso ricordo che ho vissuto con quei ragazzi, sono andato in mezzo a loro e una volta sono stato perfino a fare il bagno alla Marrana. Quindi li ho visti, so come sono questi ragazzi. Quindi tutto il materiale, in partenza, è estremamente drammatico. Ora col mio carattere trovo sempre inutile dire delle cose violente digrignando i denti e con gli occhi fuori dalle orbite. Il mio carattere mi induce a dirle con tono piuttosto leggero, perché se le cose hanno un fondamento arrivano egualmente a segno e si smette di ridere.* »

Due soldi di speranza

Castellani ha risposto poi a diverse domande sui principali suoi film. Raggruppiamo le sue risposte, a seconda dei film a cui esse si riferiscono.

Due soldi di speranza: « *Il film è nato da lunghi colloqui con un contadino, che adesso mi fa da giardiniere. Raccontava la sua vita in una maniera strana, assurda. Anzi devo dire che la prima idea di* Due soldi di speranza *m'è venuta (del resto l'han già scritto e pubblicato) vedendo per la prima volta questo contadino che allora faceva il soldato. Io cercavo il protagonista di* E' primavera *e lo cercavo nelle caserme; avevo fatto i provini a tutti i soldati d'Italia perché mi occorreva un vero soldato; ma poi presi uno che era stato riformato. Uno di questi soldati era un contadino napoletano, e la seconda volta che lo vidi gli dissi: " Ciao, Vittorio, come stai? " " Eh, ce mantenimmo ". Mi colpì l'idea che ci fosse una persona che non aveva avvenire davanti a sé, assolutamente, perché per lui l'ideale era di sopravvivere, cioè di " mantenersi ": cioè oggi sono riuscito a campare, domani chi lo sa! Io ho sempre con me un libriccino dove scrivo tutte le cose che mi colpiscono e scrissi quel " ce mantenimmo ". E allora cominciai a*

far chiacchierare questo ragazzo e lui mi raccontava vita, morte e miracoli del suo paese, per cui la prima stesura di Due soldi di speranza *era qualcosa come l'enciclopedia Treccani; poi abbiamo cambiato episodi, storie, eccetera.*

« *Il primo soggetto di* Due soldi di speranza *l'ho scritto in un momento di buonumore proprio per polemizzare con Ghenzi che era stato il mio primo produttore per tanti anni; egli voleva che io facessi l'Otello, tema che non mi appassionava particolarmente. Comunque volevo fare l'Otello in un altro modo: cioè volevo fare un Otello molto italiano in cui Desdemona non doveva essere quella piccola, casta, sperduta fanciullina che è: doveva essere una donna sì per bene, ma talmente piena di esperienze che aveva bisogno di ritrovare l'animalesca semplicità del Moro, proprio della bestia, del negro, espressione di una civiltà in decadenza come era quella di Venezia. Allora, forse per salvarmi da questo Otello mi venne in mente di radunare in un breve riassunto tutti i colloqui con Antonio. E scrissi il soggetto originale di* Due soldi di speranza, *in trenta pagine. Ghenzi, che oltre tutto è una persona intelligente, appena vide questo soggetto disse: " Facciamo questo al posto dell'Otello ". Dovendo fare la sceneggiatura di questo soggetto, come prima cosa chiamai Antonio, che nel frattempo si era congedato, si era sposato e aveva messo già al mondo due figli, tutto nel breve spazio di dodici mesi. Lo feci trasferire a Roma e lui veniva a casa mia tutte le mattine a raccontarmi dei fatti curiosi. Si scendeva al bar a fare colazione e Antonio prendeva solo un caffè. Io gli chiedevo: " Ma perché non mangi? ". Allora lui mi raccontava che si era " disimparato " di far colazione perché lui prima, quando usciva la mattina molto presto a lavorare nei campi e portava una pagnotta per mangiare, verso le otto aveva fame e se la mangiava; poi a mezzogiorno si trovava senza pagnotta e si vergognava che mentre gli altri mangiavano, lui non mangiava. Allora si era " disimparato " di far colazione al mattino.*

« *Nello sceneggiare il film, quando ci trovavamo davanti a certe situazioni gli chiedevo: " Beh, Antonio, cosa faresti tu? ". Lui si alzava in piedi e rispondeva: " Io direi questo, la madre direbbe quest'altro " e così via, e noi giù a scrivere, perché diceva delle cose veramente prodigiose, perché aveva un modo speciale di parlare, era una specia di poeta popolaresco che parlando della fidanzata che voleva rimettere a nuovo diceva: "T'aggiu rivestita come nu pescu fiorito". Così è nato* Due soldi di speranza *col dialogo scritto in teanese. Non so se voi avete un'idea del dialetto teanese, un dialetto assolutamente assurdo; per esempio guardare si dice " crementare ". Finita la sceneggiatura con questo dialogo, lo portai a Ghenzi che mi disse: " Questo dialogo è incomprensibile, lo traduca ". Allora abbiamo avuto un'idea geniale, di farlo tradurre in un napoletano più comprensibile da uno dei De Filippo; e siamo andati da Titina che con molta grazia mi ha letto la sceneggiatura in napoletano. E io che avevo imparato a scrivere con velocità come sui banchi di scuola ho riscritto in fretta in fretta in napoletano tutto il dialogo; e questo è stato il contributo di Titina De Filippo, molto valido perché effettivamente ha ridato vita a questo dialogo che tradotto in italiano era diventato una cosa che non aveva sapore.*

« *Questo e i due precedenti film sono stati fatti in un periodo abbastanza felice per il cinema italiano, quando noi si avvertiva come una spinta dalla società che c'era dietro, come se tutti quanti credessero qualcosa o sperassero qualcosa o desiderassero qualcosa. Questo modo di lavorare in assoluta collaborazione era un modo assolutamente artigianale. Noi avevamo delle " troupes " minime;* Due soldi di speranza *è stato fatto con un macchinista e tre elettricisti, in più avevo un aiuto — che era una ragazza — che faceva anche da sarta e da truccatore, faceva queste tre cose insieme. A me piace sempre aver poca gente, il mio ideale è avere delle " troupes " talmente piccole, talmente ristrette che la lavorazione diventa una cosa in famiglia, perché allora ci si capisce con mezze parole, tanto più che molti dei miei operai me li trascino dietro per tutti i film. Il mio più grande aiuto regista è il capo macchinista, Diamanti; da come lui segue la scena, io capisco se va o non va; io dò un'occhiata e se lui gira, capisco che la scena va bene, se lui sta fermo gli domando: " Cos'è che non va? ". Allora lui con grazia lo dice. In* Due soldi di speranza *sono stato con una " troupe " veramente minima, e questo ci ha permesso di non economizzare sulla pellicola e di non economizzare sul tempo, perché abbiamo impiegato sei mesi per girare. Abbiamo realizzato economie in ogni campo perché il film è stato fatto soltanto con 75 milioni.*

E' primavera

« *Sotto il sole di Roma è costato 32 milioni ed* E' primavera *credo 41-42 milioni. L'inizio di* E' primavera *è stato girato dall'operatore, dal direttore di produzione e da me. Ci siamo messi su una carrozzella, il direttore di produzione portava i cavalletti, io la macchina da presa e l'operatore le valigie, e abbiamo girato l'inizio del film; così in due giorni, a Firenze. Allora i film venivano a costare molto poco, e del resto è ancora uno dei modi di produrre film oggigiorno, tanto più che si sa benissimo che il mercato italiano può coprire certe cifre e non maggiori. Oggigiorno un film in Italia non può costare più di 120 milioni e se viene a costare di più è un film che con ogni probabilità va in perdita. Ora, il cinematografo è anche un'industria: un produttore può rimetterci dei soldi due o tre volte, ma se ce li rimette una quarta volta è un pazzo. Allora i film non si fanno più: quando uno ha bruciato tutti i produttori d'Italia, che fa?*

Giulietta e Romeo

Giulietta e Romeo: « *La reazione britannica al film mi ha sorpreso perché gli inglesi lo hanno criticato proprio dall'unico punto di vista in cui non potevano, ossia da quello della freddezza. Ora se della gente gelida come gli inglesi trova freddo* Giulietta e Romeo, *non so che cosa si aspettassero. Poi anche questo è un film nato da una serie di compromessi, perché doveva essere un film diverso, un film tutto italiano, con un tono quattrocentesco, quello rimasto nella scenografia, che stride maledettamente con il dialogo barocco di Shakespeare, aggiunto molto dopo; un film fatto senza attori, cioè con delle persone che rispondessero veramente alla storia, alla storia originale del Bandello che è la più bella. Ma la produzione era già in moto, il mio produttore aveva speso una sessantina di milioni per la preparazione (solo i costumi erano costati 30 milioni). Trovata la partecipazione inglese, bisognava trovare gli attori inglesi. Ora purtroppo gli attori britannici, anche se sono bravi come attori, non brillano per la loro avvenenza e io sono*

stato quattro mesi per cercar di trovare una Giulietta e un Romeo, ma non esistevano. Mi mettevano davanti sempre Dirk Bogarde, ma non era possibile fare Giulietta e Romeo *con lui. Allora io dissi: " Io ho capito che il film lo devo fare, perché se mi ritiro, questo disgraziato (il produttore) ci rimette* 60 *milioni. Se li rimettessi io potrei fare questo bel gesto, ma dato che non li rimetto io (tanto più che non li ho) il film lo devo fare. Se volete fare un film con attori, dovete prendere due attori che richiamino il pubblico con un'altra formula, più commerciale, ma sempre valida. Perciò metteteci dentro Elizabeth Taylor o Marlon Brando, che saranno sbagliatissimi per* Giulietta e Romeo *però vi riempiranno i cinematografi. " No, non hanno l'accento shakespeariano ".*

« *Allora a discutere chi aveva lo accento e chi no, ed il meno sbagliato di tutti risultò quel Laurence Harvey, che ho finito col prendere perché il film doveva cominciare. Quanto a Giulietta è una ragazzina che ho trovato in un ristorante. Avevo visto tutte le scuole di recitazione, non c'era niente, erano tutte bruttine. Agli inglesi ha dato fastidio in genere la Susan Shentall perché non aveva seguito una scuola. Questo lo capisco per il teatro perché un attore è abbandonato sul palcoscenico per due ore e mezzo e quindi fa quello che vuole. Lo so perché due volte che ho fatto del teatro, ho messo in scena una commedia in un modo e gli attori me la recitavano in un altro. Quindi l'attore deve avere un'esperienza maturata. Al cinematografo invece si fa al massimo un'inquadratura che dura venti-trenta secondi, un minuto massimo. Ora per quanto poco allenata sia una persona, anche se è testarda, impara a fare bene in un tempo così breve. Quindi il fatto di essere allenati a recitare ha poco valore nel cinematografo. Lo ha in casi eccezionali, non so, per la Magnani, per delle persone le quali entrate in un film non eseguono, ma portano un contributo talmente violento che è come un architetto che fa un edificio e davanti ci mette una statua per dare un tono; organicamente serve per l'edificio, però è sempre la statua di un autore. Uno di quelli che si sono scandalizzati è un attore che figura nel film, cioè John Gielgud, prendendo una posizione che non ho mai capita. Gielgud è un grandissimo attore, il più grande attore inglese e recita in un modo sublime, veramente straordinario. L'ho conosciuto in Inghilterra e gli ho dato la sceneggiatura, che a lui è piaciuta infinitamente, malgrado tutti i tagli, soprattutto quello del famoso racconto della regina Mab di Mercuzio. Comunque Gielgud aveva approvato pienamente la sceneggiatura, m'aveva fatto i complimenti, ed aveva accettato allora di recitare il prologo. Può darsi che avesse accettato tutto questo quando, trovandosi in Italia in vacanza senza quattrini, gli aveva fatto molto comodo di avere, credo, quel paio di milioni per farsi la villeggiatura. Poi spesi i quattrini, passate le vacanze, ha trovato brutto il film.* »

A proposito del fatto che il pavimento della stanza di Giulietta ha cambiato colore ben sette volte e che le tinte diventano più cupe specialmente quando Giulietta beve il veleno, Castellani ha detto: « *Bisogna accordare i colori e io non potevo mettere persone vestite nello stesso modo o con gli stessi colori in tutte le scene, in quantoché ogni scena doveva avere dei colori particolari. I colori erano quelli che erano, cioè verde la stanza e rosso il pavimento, che sono i colori fondamentali della pittura del '400. Per accordare i vari colori dei vestiti bisognava quindi, come nella musica, fare un accordo in cui ciascuna di queste note variasse con l'altra. La cosa più semplice da cambiare era il pavimento ed ecco perché cambia: per esempio, nella scena in cui Giulietta è vestita di bianco, il pavimento è viola; il pubblico non ha una memoria assolutamente precisa del colore, per lui viola o rosso è press'a poco la stessa cosa, perciò il rapporto tra la parete e il pavimento resta quasi invariato, e così gli ho dato un colore diverso che s'accorda col vestito. In tal modo nelle pause, quando si cambiava scena, il pittore doveva dipingere il pavimento in fretta in fretta.* Giulietta e Romeo *era il primo film a colori che io facevo e allora il colore ad un dato momento mi ha preso la mano ed è diventato un divertimento. Se facessi ora un altro film a colori non ci penserei tanto e riuscirebbe meglio. Facevo preparare dei cartoni di diversi colori e poi li facevo mettere in alcune scatole divise secondo i colori: verde, giallo, arancione, blu, eccetera; in ognuna di queste scatole avrò avuto anche qualche migliaio di cartelline dipinte con tutte le sfumature possibili e immaginabili. Stabilito il colore fondamentale della scena, vi si accostavano gli altri cartellini finché si trovava la gradazione di colore. Così si faceva per ogni scena; prima di fare il costume si stabiliva la gamma di colore e così non c'era possibilità di sbagliare; non solo ma si poteva stabilire se un colore passando da una scena all'altra dava noia.*

« *Mi hanno rimproverato di avere unito Siena con Venezia; io ho messo insieme delle cose che andavano bene. Naturalmente è difficile trovare delle cose che vadano il meglio possibile. E' una storia di Verona, non di Venezia ed è abbastanza diversa come carattere. Poi se l'insieme non è riuscito bene è probabile che sia stato scelto male. Nella scalinata del Duomo di Siena, è stato costruito un pilastro identico a quello dall'altra parte, perché mancava. Poi ho preso, per esempio, tutte le formelle della porta di S. Elmo, che sono stupende, e le ho applicate alla Porta del Duomo, cioè ho fatto la finta porta con le formelle di S. Elmo, giacché a Verona la porta del Duomo non c'è, vi è una portaccia di legno qualunque, tanto che poi i veronesi non volevano che si portasse via, come i senesi non volevano che si distruggesse la fontana costruita in piazza del Duomo. A Montagnana abbiamo tolto perfino i fili dell'alta tensione che passavano sulle mura della città e quindi abbiamo lasciato per una giornata il paese senza luce.*

I sogni nel cassetto

I sogni nel cassetto: « *E' un film molto complicato, prima di tutto perché ha risentito del trapasso da un produttore all'altro. Mentre lo stavo realizzando, Rizzoli, un po' come il milionario di Charlot, ha comprato tutto, s'è portato via tutto e questo ha determinato uno squilibrio nella produzione. Ma soprattutto il film ha un difetto alla base, un'incongruenza; quello che voi avete visto, è il primo tempo del film. Il secondo tempo non l'avete mai visto, ecco perché si chiama* I sogni nel cassetto. *Al solito io raccolgo un'enorme quantità di materiale per fare un film e poi questo materiale lo butto giù, ma con questa brutta abitudine che ho di raccogliere del materiale proprio enciclopedico, poi quando si restringe ne soffro molto.* I sogni nel cassetto *è la storia precisa di mio fratello, cioè di un piccolo medico, la cui moglie vive in un piccolo paese del Nord d'Italia. Lui*

mi raccontava un po' come si era sposato. Allora gli dissi: " Fa' una cosa, la sera quando hai finito il tuo lavoro, mettiti a scrivere un po' i tuoi ricordi, le tue impressioni, le tue memorie ". E questi due ragazzi (che sono proprio tali — hanno dieci anni di meno di me) si sono divertiti a buttarmi giù un sacco di materiale, da cui ho tirato fuori il soggetto. Però questo era molto diverso, la prima parte era grosso modo *quella che è attualmente. Quello che successe nella realtà è che questi due ragazzi, forse un po' per spirito goliardico, non hanno pensato che il medico in un paesino è una specie di istituzione, come il farmacista, il parroco, per cui si comportavano proprio da goliardi e hanno perso completamente la fiducia di quei contadini lombardi, sospettosi. Sicché il ragazzo si è trovato proprio alla disperazione senza capire il perché, perché lui era al di fuori della vita del paese. Non invitavano, a mezzogiorno della domenica, il farmacista con la moglie, non andavano a salutare il direttore dell'ospedale, facevano insomma tutto quello che non bisogna fare in un piccolissimo paese, per cui a poco a poco si trovarono al bando della vita paesana. Finché capirono che se volevano star lì, era necessario adattarsi a quella ipocrisia, e al secondo figlio che nasceva chiesero al direttore dell'ospedale di far da padrino e così il medico fu assunto come estetista.*

« *Il finale drammatico è nato perché questa storia sarebbe stata più lunga di* Sinfonia nuziale *di Stroheim e non si poteva fare un film così lungo. L'idea è stata di Ghenzi, il produttore, che disse: " L'unico sistema è che la protagonista muoia ". Io ho protestato un po' ed ho pensato: " Se questa muore, è un po' come una tegola sul capo del pubblico ". Allora ho fatto delle correzioni al copione, tra le quali la più importante è un episodio (che poi non è stato inserito) sul modo molto patetico in cui i due protagonisti si conoscono. Una delle prime esperienze di mio fratello, quando era studente in medicina, riguardava una contadinella di sedici-diciassette anni che s'era fatta un taglio a un dito che pare fosse andato in cancrena; a poco a poco la cancrena stava invadendo questa ragazza e non c'era mezzo di fermarla. Ogni mattina il primario faceva portare questa ragazzina nell'aula universitaria e diceva agli studenti: " Guardate, questo braccio va in cancrena, ha possibilità di salvarsi? " con la crudeltà assoluta del medico che tratta il malato come se fosse un oggetto. E allora mio fratello incominciò a provare una grande dolcezza per questa ragazza e cercò di trattarla meno male degli altri, tanto che questa quando entrava nella sala lo cercava con gli occhi. Era lui che le faceva le medicazioni. Un giorno delle vacanze di Pasqua, mentre stava in ospedale per ritirare il camice e portarlo a casa per lavarlo, la suora lo chiamò e gli disse: " C'è un guaio, la ragazza che ha avuto una emorragia ". In ospedale non c'era nessuno, il primario era andato a casa, il medico era in vacanza. La cancrena aveva rotto un vaso e la paziente aveva una emorragia spaventosa. Le suore avevano perso la testa e lui (che faceva il secondo o terzo anno di medicina) si sentì investito di una grave responsabilità. Allora le apprestò tutte le cure, tanto che dopo una notte estenuante, l'emorragia si fermò e la ragazza sembrava fuori pericolo. Così la mattina esce dall'ospedale, felice di aver salvato una vita umana, e va a casa a prendere la valigia. La ragazza che lo aveva aspettato inutilmente la sera prima, si affaccia alla finestra e lui le dice: " Ti devo dire una cosa, ho salvato una vita umana e prima di partire devo andare in ospedale a vedere come sta ". Va in ospedale e la prima cosa che apprende è che la paziente era morta. Questo fu per lui un colpo terribile, tanto che, uscito fuori, scoppiò a piangere. Allora lei lo consolò e così si fidanzarono perché sino ad allora erano stati soltanto amici.*

« *Questo episodio, che faceva nascere in un modo tragico questo amore, accompagnava invece bene il finale. Quando il film venne preso da Rizzoli, egli cominciò col dirmi: " Io ho un'idea ottimista della vita: perché la protagonista deve morire, perchè deve farlo? Le regalo un'automobile se non la fa morire ". Allora scrisse un finale allegro per far contento Rizzoli, non perché volessi la macchina, però dissi: " Giriamoli tutti e due e poi vedremo nel corso della lavorazione qual'è il migliore ". Ma lui protestò e girammo solo il finale allegro. Girandolo, sono saltate tutte quelle note di presentimento tragico. Finito il film, lo montiamo, Rizzoli lo vede in proiezione ed esclama: " Mah, sa, io penso che era meglio che morisse ". Allora risposi che anch'io ero dello stesso parere, ma come si faceva ormai? Rizzoli propose di rigirare il finale tragico. Naturalmente tutto questo venne a costare venticinque milioni, ma Rizzoli lo fece fare lo stesso.*

Nella città l'inferno

Nella città l'inferno: « *Doveva essere un film corale, senza attori, cioè l'idea era di fare proprio una serie di ritratti, otto* sketch *di queste donne. Idea che c'era venuta non tanto leggendo il romanzo, ma parlando con tutte le detenute che abbiamo racimolato in giro per Roma. Alcune sono* r i m a s t e *nel film, infatti la maggior parte delle donne sono vere detenute. L'idea era di fare una serie di ritratti di queste varie donne, senza attori, oppure di mettere insieme dodici magnifici attori e quindici magnifiche attrici (che poi non ci sono). Una volta scritta la sceneggiatura, sono venuti fuori personaggi con caratteri molto impegnativi, ed allora Amato ha detto: " Introduciamo degli attori ". Entrando gli attori, quelli hanno certe esigenze ed infatti il personaggio della Magnani ha assorbito due personaggi... La Magnani è un po' la personificazione della galera e la constatazione da cui è nata l'idea di questo film è che nella città (il titolo è di Amato, non mio) c'è veramente un'altra città con delle leggi sue, un modo di vedere suo, un onore suo, che è assolutamente in contrasto con quello di fuori e che quelli di dentro ritengono valido, mentre ritengono non valido quello di fuori. In un carcere come quello di Roma, che è sempre in contatto con la città, c'è la possibilità che queste prigioniere sentano quello che succede fuori, sentono il tram, sentono le voci, i bambini che vanno a scuola: il che crea un rapporto diretto tra dentro e fuori, un rapporto molto curioso dal punto di vista nostalgico perché stando lì dentro sentono la vita fuori e nello stesso tempo vivono perché si sentono ancora legate a qualcosa. Tanto è vero che adesso hanno costruito a Rebibbia uno stupendo carcere, credo sia un modello di casa di pena, ma queste donne sono terrorizzate all'idea di andarvi e preferiscono stare a Regina Coeli, in questo carcere che è una specie di società, con delle leggi sue. Per cui sono convinto che qualsiasi edificio, anche il Grand Hôtel, se ci mettono dentro le donne delle Mantellate, diventa le Mantellate. E la Magnani è la personificazione di questa diversa legge che le governa.* »

(a cura di Domenico De Gregorio)

Il problema degli attori del C.S.C. nel quadro del cinema italiano

di LEONARDO FIORAVANTI

Pubblichiamo la prolusione dettata dal dott. Leonardo Fioravanti all'inaugurazione del nuovo anno accademico del Centro Sperimentale di cinematografia, tenuta il 16 novembre scorso. La cronaca della manifestazione viene riportata di seguito al testo della prolusione.

Eccellenza, signor presidente, signore e signori,

l'inaugurazione dell'anno accademico assume solitamente per noi carattere di solennità derivante da mille motivi confluenti, che concorrono a trasformare in gioiosa festa l'inizio di una fatica che ci impegna tutti e che richiede soprattutto senso di responsabilità in noi dirigenti ed insegnanti, che di questa responsabile fatica sentiamo la suggestione ed il peso. E' un peso che portiamo con entusiasmo ed amore quasi crescenti con il passar degli anni, perché il cinema fa sentire giovani anche coloro che, come me, hanno varcato le soglie della giovinezza fisica.

Quest'anno il clima di abituale solennità è vivificato dalla presenza del Ministro sen. Tupini, alla cui tenacia fattiva e al cui prestigio politico dobbiamo la creazione del nuovo dicastero del Turismo e dello Spettacolo. Per collaborare fattivamente con la sua opera, il Centro Sperimentale è oggi più che mai pronto ad affrontare i compiti istituzionali e quelli che le esigenze odierne gli impongono in una costante revisione dei suoi strumenti e delle sue strutture. Da questa dinamica dei nostri metodi e dalla insoddisfazione profonda che molte volte ci assale, deriva la forza della nostra missione, che trova non ultimo conforto nella politica generale del Governo, che creando il nuovo dicastero ha assegnato al turismo e allo spettacolo il posto che meritano nella vita del Paese. Lo spettacolo in genere, e quello cinematografico in particolare, rappresentano elementi essenziali della formazione dell'uomo moderno, cui la scoperta dei fratelli Lumière, non ultima fra le grandi invenzioni del secolo scorso,

aprì orizzonti per impensabili conoscenze. Di tutto ciò consapevoli, cerchiamo di progredire nella ricerca di strumenti e di metodi che abbiano il potere di migliorare il nostro istituto e, durante i mesi estivi, avendo più tempo per meditare su quello che abbiamo fatto, ci prepariamo coscienziosamente per affrontare le future attività.

Noi crediamo nel progresso della didattica e perciò rifuggiamo dalla cristallizzazione delle cose fatte per prassi e per consuetudine e pertanto ogni anno e più volte l'anno noi ci poniamo la seguente domanda: « Assolve il Centro ai compiti che il legislatore gli ha assegnato? » A questa domanda desidero oggi rispondere obiettivamente, pubblicamente, anche perché credo che questa sia la sede più opportuna. Se vogliamo considerare il Centro in tutte le sue molteplici attività, allora possiamo affermare che il consuntivo è estremamente positivo. Basterà pensare infatti all'opera davvero formidabile che il Centro ha svolto nel settore della cultura cinematografica con le sue pubblicazioni, con l'organizzazione della Cineteca nazionale e con le manifestazioni cinematografiche svolte direttamente o in collaborazione con altri enti, per affermare che, se oggi l'Italia è unanimemente riconosciuta come uno dei paesi cinematograficamente più progrediti, tutto ciò si deve in gran parte alla sezione culturale ed editoriale del Centro Sperimentale di cinematografia. La cultura cinematografica, propugnata attivamente da tutti i dirigenti che si sono susseguiti al Centro Sperimentale, è penetrata tanto in profondità da far considerare il cinema non più come una sottospecie della cultura, come spettacolo da periferia, o al più come forma di evasione, ma come una possibile autentica espressione d'arte. Alcune pubblicazioni del Centro Sperimentale, come la rivista « Bianco e Nero » e il « Filmlexicon degli autori e delle opere », hanno portato i nomi dell'Italia e del Centro in ogni parte del mondo. D'altro canto, soltanto una accezione del cinema come forma d'arte può spiegare il formarsi di una coscienza generale che esprime poi movimenti artistici, quali il neorealismo italiano, o uomini che sentono il bisogno di manifestare il loro mondo artistico servendosi del cinema quale mezzo idoneo a esteriorizzare in immagini la capacità creativa che essi hanno in se medesimi.

Se invece vogliamo restringere il nostro esame alla scuola, ai corsi didattici, allora la nostra risposta comincia onestamente ad avere qualche perplessità. Ma qui occorre fare una distinzione tra corsi artistici e corsi tecnici. Siamo pienamente soddisfatti dei risultati che

ci danno le sezioni tecniche, e per tali intendiamo la ripresa cinematografica, la registrazione del suono, la scenografia, il costume e la direzione di produzione. I nostri allievi diplomati lavorano tutti, alcuni su un piano altamente qualificato, altri in condizioni professionalmente dignitose ed economicamente accettabili. Abbiamo il vanto di aver portato sul piano scientifico attività originariamente nate dal mestiere e dall'empirismo, concorrendo certamente a creare in questo settore un'atmosfera di disciplina e di serietà che purtroppo non sempre ci è riconosciuta all'estero in altri campi dell'attività scientifica e culturale. Per quel che concerne i corsi artistici, e per ciò intendo la regia e l'interpretazione, occorre ancora una distinzione.

Per la regia possiamo onestamente dichiararci soddisfatti. A parte i grossi nomi del passato, anche le ultime leve si sono dignitosamente affermate. A puro titolo indicativo mi piace ricordare che nell'ultimo festival di San Sebastiano la selezione italiana presentò: *Dagli Appennini alle Ande* di Folco Quilici e *Tutti innamorati* di Giuseppe Orlandini, ambedue allievi del Centro Sperimentale, diplomatisi di recente. I diplomati degli ultimi due o tre anni stanno lavorando a fianco di illustri registi, e tutto lascia sperare che fra di loro, entro breve andare, emergeranno personalità di primo rango che andranno ad aggiungersi a quelle di Germi, di Antonioni e degli altri registi affermati. Per il corso di regia, d'altra parte, la valutazione sui risultati non può essere fatta a breve scadenza. Il giovane regista, che generalmente ottiene fra il ventiquattresimo ed il ventiseiesimo anno di età il diploma, salvo rarissime eccezioni, non è ancora maturo spiritualmente e non sempre ha scoperto le sue vere possibilità anche se ha la perfetta conoscenza del mestiere e della tecnica. Dobbiamo poi considerare che il cinema è un'arte costosa, e che la realizzazione di un film impegna alcune centinaia di milioni che il produttore ha interesse, anzi il dovere, di far rientrare con un giusto utile; egli pertanto, nel momento in cui si accinge a realizzare un film, si trova nella stessa situazione di spirito di chi, dovendosi sottoporre ad un delicato intervento chirurgico, si rivolge, potendolo, al grande medico, pur essendo forse convinto che qualche giovane chirurgo sarebbe in grado di operare con altrettanta perizia e con altrettanta sicurezza.

Che nel settore della regia siamo sulla buona strada ce lo dimostrano tante circostanze e tanti fatti obiettivamente positivi. E' sufficiente citare il crescente numero di domande di allievi stranieri che

chiedono di frequentare il Centro Sperimentale. Le domande provengono da ogni parte del mondo: dai paesi più progrediti cinematograficamente, quali gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Francia, la Germania, la Danimarca, e da tutti gli Stati europei, nonché da quelle nazioni le cui cinematografie, se sono uscite dalla fase strettamente artigianale o tipicamente locale, debbono ciò al rientro in patria di registi che si sono formati al Centro Sperimentale. Per l'anno accademico, che stiamo oggi inaugurando, abbiamo avuto 48 domande di candidati stranieri per la sola regia, domande che abbiamo dovuto per la maggior parte respingere, dato che le nostre attrezzature e le nostre strutture non consentono di poter seguire un numero troppo elevato di allievi. La regia è una di quelle sezioni che impegna i docenti in maniera eccezionale, e che impone al Centro uno sforzo organizzativo di estrema puntualità e di grande rigore. Debbo sottolineare, inoltre, che la totalità di questi allievi stranieri raggiunge l'Italia a proprie spese, pur sapendo che l'ammissione non è mai automatica ma sempre subordinata ad un esame di concorso, tendente ad accertare un livello culturale di ordine universitario ed una conoscenza, sia pure empirica, delle tecniche cinematografiche, nonché una certa capacità creatrice, senza la quale la professione del regista non può neppure aspirare al rango di modesto mestiere. Lo stesso incremento di domande di candidati stranieri riscontriamo per le sezioni di ripresa cinematografica, di scenografia ed anche per quella di recitazione. Quando penso che alcuni Istituti scientifici italiani, un tempo assediati da studenti stranieri, ne sono oggi pressoché disertati, segno come punto di orgoglio questa constatazione annuale e quotidiana. Gli stessi nostri insegnanti godono all'estero di un prestigio e di una fama che, a dire il vero, qualche volta non trova riscontro nel nostro Paese. E' recente la richiesta pervenutami dal Cairo, con la quale mi si domandava l'invio di docenti del Centro in quella capitale per impiantarvi una scuola di cinematografia. Così pure recentemente da Cuba, dall'Iran, dal Pakistan sono pervenute richieste di programmi, di chiarimenti, di notizie sui nostri metodi di insegnamento.

Non è superfluo in questa occasione che io ricordi poi che alcune cinematografie nazionali di molti paesi sono nate esclusivamente al Centro Sperimentale, quali ad esempio la cinematografia greca, le giovani cinematografie dei paesi del Nord Africa, di molti paesi dell'America latina, sia centrale che meridionale, e che tutto questo

è servito enormemente ad elevare in quei paesi il prestigio della nostra cinematografia, intensificando scambi e spesso facendo trovare su quelle piazze lavoro ad allievi italiani chiamativi da colleghi stranieri che essi avevano conosciuto durante il biennio. Tra le scuole del cinema e della televisione, che, come è noto, sono collegate in una Federazione internazionale, il Centro Sperimentale gode di indiscusso prestigio, che gli deriva dai risultati acquisiti in sede professionale e dagli apporti di pensiero che abbiamo dato nei congressi internazionali cui abbiamo partecipato.

Ed ora parliamo del « punctum dolens », della sezione di recitazione. In relazione agli sforzi da noi compiuti, all'impegno posto dagli insegnanti, al numero degli allievi che sono stati diplomati e alle effettive possibilità dimostrate durante il corso, non possiamo dichiararci soddisfatti. E' vero che l'affermazione in questo settore è più difficile, è vero anche che figurano spesso sugli schermi e sui teleschermi numerosi allievi del Centro Sperimentale diplomatisi ieri e oggi, ma è pur vero che per questo settore la nostra scuola non ha ottenuto quei risultati che era lecito attendersi.

L'impegno da parte nostra vi è stato e si è soprattutto rivolto alla sezione di recitazione per spezzare quel cerchio di diffidenza che ha sempre caratterizzato l'atteggiamento di parte della produzione verso gli allievi diplomati dal Centro Sperimentale di cinematografia. Abbiamo rinnovato i quadri, abbiamo affidato l'insegnamento a uomini di illustre prestigio professionale e di riconosciute capacità didattiche. Abbiamo accentuato i criteri selettivi ed abbiamo incrementato le esercitazioni in teatro e dinanzi alle cinecamere, abbiamo prodotto shorts di impegno con i soli allievi del Centro, ma i risultati quali sono stati? Pressoché gli stessi: nonostante tutto e nonostante l'art. 6 della Legge sul cinema. Ci sono sorti dubbi sulla bontà dei nostri metodi. Non esitammo allora ad esporli a Parigi, nel corso del quinto Congresso internazionale delle scuole di cinema e televisione nel '58. Riscuotemmo consensi ed apprezzamenti in una città che può vantare una lunga tradizione didattica per la formazione dell'attore. Ci accorgemmo che non eravamo affatto lontani dai sistemi di insegnamento di altre scuole, quali quella di Mosca, o delle numerose università americane partecipanti al Congresso. E insoddisfatti di ciò, nel corrente anno abbiamo ottenuto che il sesto Congresso internazionale delle scuole di cinema e televisione tenesse la manifestazione annuale a Roma, e che per oggetto avesse esclu-

sivamente la formazione dell'attore, considerato nelle sue possibilità di impiego, e cioè nel teatro, nel cinema e nella televisione. Le relazioni dei nostri insegnanti, pubblicate nel volume dal titolo « L'attore dal teatro al cinema alla televisione », suscitarono addirittura l'adesione incondizionata di quanti parteciparono ai lavori. Tra costoro mi piace ricordare Don Williams, americano, che rappresentava le 70 università americane che si interessano del problema, il noto regista russo Serghei Gherassimov, titolare della sezione di interpretazione all'Istituto di Mosca, ed il francese André Voisin, che tiene le sue sedute al Petit-Marigny e che, lavorando in collaborazione con gli allievi registi dell'IDHEC (l'IDHEC è un Istituto similare al Centro Sperimentale), ha già formato una schiera di allievi che hanno dato ottime prove. E ciò nonostante, i risultati continuano ad essere gli stessi, anche se proprio nell'anno che testé si chiude abbiamo diplomato alcuni elementi cui tutti riconoscono effettive capacità di lavoro sul piano professionale e su quello più impegnato dell'arte.

Non è fuori luogo, anche se può non piacere, sapere come è stato applicato il famoso art. 6 della Legge 31 luglio 1956, n. 897. La norma era drastica, perché l'effettivo impiego di due allievi era condizione per l'ottenimento del certificato di nazionalità italiana per il film prodotto. Per gli allievi considerammo tutto ciò una indubbia conquista. Però oggi non possiamo non segnalare che la norma anzidetta ha ricevuto una applicazione spesso elusiva. Se dovessi oggi a posteriori formulare un giudizio sul senso di responsabilità degli allievi, dovrei esprimermi in maniera molto lusinghiera, perché essi hanno saputo rinunciare a trasformare l'art. 6 in uno strumento sindacale. Il che non sarebbe stato utile né all'industria cinematografica, né all'affermazione dei nostri diplomati, i quali debbono imporsi per la propria preparazione e non per un disposto di legge.

Ho tracciato un quadro che può apparire polemico e pessimistico. Ma non è così, perché se si vuole risolvere un problema, bisogna porlo nelle sue giuste premesse, tanto più che le categorie economiche cominciano ad interessarsi per una ricerca di nuovi attori, che possano sostituire coloro che lo schermo ha logorato. E' certo che da noi v'è penuria di attori e crisi di nuovi talenti. Quali le ragioni? Cercherò di esaminarle brevemente. In primo luogo l'attore può fiorire soltanto in quei paesi, in quelle città nei quali il fervore culturale è favorevole a questa professione, intesa non come puro

colpo di fortuna ma solo come risultato di un lungo apprendistato. Evidentemente per fare l'attore occorre la cosiddetta vocazione, e non è questo davvero ciò che manca in Italia. Non vi è adolescente che, assistendo ad una rappresentazione teatrale o alla proiezione di un film, o leggendo articoli esaltanti questo o quell'artista, non si ponga la domanda di S. Agostino: « Si isti et illi, cur non ego? ». Basterà che costui scopra in sé qualche qualità e che la sua audacia sia pari alla misura del suo entusiasmo, che subito si sentirà pronto ad affrontare la naturale opposizione paterna e materna e tutte le difficoltà degli inizi.

Ma è forse questa la cosiddetta vocazione? Risponderò con le parole di Pierre-Aimé Touchard, amministratore onorario della Comédie Française, il quale in una intervista concessa al periodico « Avenirs » n. 75 (marzo 1956) ha affermato: « E' necessario non confondere la vocazione effettiva con il bisogno. Il numero dei giovani che provano sinceramente il bisogno di fare del teatro e del cinema è enorme. Si tratta per essi di rifuggire dal mondo reale, che appare loro troppo duro o troppo spregevole, e di realizzare sul palcoscenico un sogno che la vita sociale ucciderebbe costantemente. Ma il bisogno diviene vocazione solo allorquando l'individuo che la sente possegga nello stesso tempo le qualità, i doni, i mezzi intellettuali e fisici e soprattutto la forza di carattere che gli permetteranno di soddisfare questa sua esigenza. » E' questo il compito più duro per noi: distinguere le vere dalle false vocazioni. Il lavoro non è facile, come giustamente ha rilevato il dott. Costa nella sua relazione « Come può nascere l'attore », presentata ed illustrata nel nostro ultimo Congresso, « tanto più che il moltiplicarsi delle forme di spettacolo, e la facilità con cui ad esse si può accedere, possono trasformare tutti in figli d'arte e ridurre l'insegnamento ad una rimozione di incrostazioni. » Infatti, mentre per il passato il candidato che aspirava alla carriera di attore aveva soltanto qualche piccola esperienza presso la filodrammatica della sua cittadina o aveva assistito al massimo a qualche rappresentazione di uno o due grandi maestri della scena, oggi attraverso il cinema e la televisione ha possibilità di veder recitare i più grandi maestri del palcoscenico e dello schermo. Da tutto ciò vengono la confusione ed il male, perchè tutto questo insieme di conoscenze fa ritenere all'aspirante allievo di essere già preparato per semplice imitazione, mentre invece occorrerà ripartire da zero.

Questa opera di ripulitura delle incrostazioni e di successiva formazione può solo essere fatta proprio da quella scuola che, per dirla con un neologismo oggi di moda, viene snobbata da troppi professionisti arrivati e di riflesso dagli aspiranti artisti, preferendo i primi i concorsi di bellezza, le sfilate di moda, magari i fumetti per attingere da questi settori la cosiddetta faccia occorrente per il film, e gli altri gli stessi espedienti per mettersi in risalto. Fortunatamente non è dappertutto così. In Francia, ad esempio, anzi nella sola Parigi, si contano 250 corsi d'arte drammatica, oltre al Conservatorio Nazionale e al « Centre d'apprentissage dramatique » dipendente dal Ministero dell'educazione nazionale della gioventù e dello sport. Scopo di queste scuole è di formare da una parte attori idonei per presentarsi al Conservatorio Nazionale (la metà circa) e dall'altra parte attori di medio talento ma perfettamente a posto come mestiere. Nelle province francesi si contano una ventina di Conservatori o di scuole nazionali, aventi tutti una sezione d'arte drammatica, i quali si propongono non di fare concorrenza alle grandi scuole di Stato, ma soltanto di preparare e di selezionare elementi destinati al Conservatorio Nazionale d'arte drammatica. Evidentemente vi è un fermento in Francia sempre allo stato di ebollizione che permette al Conservatorio di selezionare gli elementi migliori che sono poi destinati a rifornire la Comédie Française e ad immettere nel teatro e nel cinema gli attori che tutti noi oggi conosciamo e che spesso soggiornano in Italia per riempire i vuoti dei nostri quadri.

La stessa situazione di favore ambientale possiamo trovarla in Germania, dove ogni città ha il suo teatro stabile, e in America dove presso ogni Università esistono compagnie e teatri interni che si sperimentano in tutte le forme della messa in scena, dal repertorio classico al teatro ultramoderno. E' soprattutto tra questi elementi che il cinema e il teatro di Broadway si riforniscono. E per ancor più sottolineare il clima favorevole che esiste in America, per il prestigio di cui gode l'arte di recitare, sta il fatto che per laurearsi avvocato occorre un esame di recitazione. In Francia ogni anno, secondo quanto rivela la rivista « Spectacles », si diplomano nei vari corsi di arte drammatica e cinematografica circa 500 giovani attori, anche se secondo la rivista « Cinéma 59 » soltanto uno su cento raggiungerà le vette della celebrità, mentre gli altri vivranno guadagnando una media che va dai 300 mila franchi l'anno, donde la necessità di un secondo mestiere, ai 250 mila franchi il mese.

In Italia quale è la situazione ambientale? Ho già detto che non mancano gli aspiranti. Tutti sono disposti a riconoscersi delle qualità innate. Mi piace qui ricordare un'uscita alquanto paradossale di Orson Welles, riportata da Giulio Cesare Castello nel suo saggio « Dal teatro del grande attore alla televisione »: « L'Italia è una nazione di attori, i meno buoni tra i quali sono i professionisti. » Come giustamente ha rilevato Castello, questa frase riassume « gli equivoci e le carenze che affliggono il nostro cinema, per quanto riguarda propriamente il problema degli attori. » A noi quindi non mancano le qualità istintive, manca il senso della disciplina; spesso ci rifiutiamo di considerare la professione dell'attore come quella di un qualunque serio e ben preparato professionista e, per questo genere di lavoro, non amiamo l'apprendistato e di conseguenza rifiutiamo la scuola. E' forse frutto di una tradizione, è fors'anche frutto di troppi recenti successi, per la verità ben meritati e indiscussi, del neorealismo italiano, che fece ricorso ad attori presi dalla strada, quasi certamente più per mancanza di attori professionalmente validi alle esigenze di quel mondo poetico che non per una vera intrinseca necessità. Per quanto ho detto dianzi può destare una certa sorpresa, ma non in noi, leggere nel volume « L'acteur » del francese Pierre Chesnais, agente generale del sindacato nazionale degli attori, le seguenti parole: « Il futuro attore deve seguire dei corsi per apprendere il suo mestiere: ciò è indispensabile soprattutto per l'artista lirico. Tuttavia, certi attori si sono formati attraverso le filodrammatiche ed altri, molto pochi, sono stati chiamati da un realizzatore di film senza avere alcuna preparazione: dopo uno o due film essi sono scomparsi se non hanno avuto la saggezza di seguire un insegnamento. » Nessuno più di noi italiani sa quanto sia vera per lo meno questa ultima considerazione.

Riassumendo: la carenza degli attori in Italia è spiegata da più ragioni concorrenti, che si possono sintetizzare nei seguenti punti: 1) mancanza di fervore collettivo che faccia considerare la recitazione come un modo di esprimersi indipendentemente da finalità tipicamente professionali. Mancano infatti teatri universitari, sono pochi i teatri stabili, e le poche filodrammatiche esistenti vivono miseramente su vecchi repertori, abbarbicate ad una recitazione tipica di altri tempi, per cui l'espressione « filodrammatica » ha assunto un significato quasi dispregiativo; 2) mancanza di senso di disciplina, ribellione all'insegnamento, alla cultura professionale e disprezzo per

questi valori da parte di chi dovrebbe soprattutto considerarli, di modo che gli stessi stati d'animo si ripercuotono in coloro che detti valori dovrebbero possedere. All'attore in Italia si richiede al massimo una certa tecnica. Ma giustamente ha osservato Jean-Louis Barrault che « le acquisizioni tecniche sarebbero insufficienti se l'attore non possedesse inoltre le conoscenze generali più diverse. Il teatro, egli soggiunge, e lo spettacolo in genere, sono le lettere, la musica, la pittura, l'architettura. Ed ancora la salute, un corpo che abbia forza e agilità e sia eminentemente resistente alla fatica »; 3) infine, una scarsa osmosi tra teatro e cinema, influendo in ciò tutta una letteratura che pose, e forse a ragione nel periodo del cinema muto, una stretta differenziazione tra la recitazione cinematografica e quella teatrale. Gli stessi sostenitori di tale netta distinzione hanno ormai rivisto le proprie posizioni e lo stesso Pudovkin, nel suo saggio « Il lavoro dell'attore nel cinema ed il sistema Stanislawsky » ha ripudiato sue precedenti affermazioni quando, riferendosi a sue passate esperienze, dice: « Questi attori (di teatro) non commettevano alcuna nota sbagliata addebitabile a una mancanza di verità nella vita interiore. Solamente la loro recitazione aveva delle particolarità puramente esteriori ed inutili al cinema. A teatro un attore deve essere inteso dalle ultime file di poltrone, anche quando egli parla sommessamente. Al cinema, dove la camera ed il microfono sono vicini all'attore, non vi è alcun bisogno di costringersi ad uscire dallo stato reale in cui si trova un uomo che intende essere inteso soltanto dal suo interlocutore. » Soggiunge Pudovkin che si tratta solo di trovare un punto di intesa che è costituito dalla conoscenza delle tecniche e delle esigenze tipiche dell'una o dell'altra forma di spettacolo.

In realtà in questi ultimi anni, soprattutto auspice la televisione, il cinema comincia a fare ricorso anche ad attori di stretta preparazione teatrale. Ma ciò non basta, occorre che nei produttori, nei registi, in coloro che hanno la responsabilità della creazione del film penetri il convincimento che soltanto con l'attore ben preparato e culturalmente dotato è possibile creare questo o quel personaggio. Purtroppo la mancanza di attori professionisti impone il ricorso ad attori stranieri e la ricerca di nuovi tipi. In Italia, entro il corrente anno saranno stati girati oltre 150 film. Un numero enorme per la modesta schiera quantitativa dei nostri attori. Quindi, squilibrio interiore nella composizione del cast, per la coesistenza di attori stranieri, di attori italiani e di non attori, che comporta necessariamente

il ricorso al doppiaggio. Doppiaggio che se è perdonabile per i film stranieri, non dovrebbe essere assolutamente consentito per i film girati in Italia, specie per quelli che hanno ambizioni artistiche. Rilevava Stanislawsky, e giustamente, che non è possibile dissociare il pensiero dal sentimento, dal gesto e dalla parola, e che se questi elementi non sono ben fusi, si passa dalla recitazione artistica alla recitazione meccanica o peggio ancora a quella per schemi.

Se questo clima ideale da me invocato potesse essere realizzato, noi vedremmo affluire sui nostri tavoli all'inizio di ogni anno accademico forse un numero minore di domande, ma certamente provenienti da elementi più responsabili e più qualificati. Siamo invece costretti ad operare su una valanga di istanze, alcune melodrammaticamente stilate, inoltre per la maggior parte da persone che hanno fallito già in altri campi. Il mestiere dell'attore non deve essere l'ultimo rifugio degli svogliati e degli incapaci, ma una professione spontaneamente eletta e sentita come vocazione.

I nostri sistemi di insegnamento rispondono a tutte le esigenze che ho dinanzi esposte? Tenuto conto delle circostanze in cui siamo costretti ad operare, tenuto conto degli elementi che noi faticosamente selezioniamo e che qualche volta ci vengono prematuramente sottratti, possiamo rispondere affermativamente. Cerchiamo di far emergere e sviluppare negli allievi il talento artistico, ne completiamo la formazione culturale con insegnamenti che riteniamo indispensabili, quali la storia della letteratura, la storia del cinema ed altre materie strettamente connesse con queste, curiamo la impostazione della loro voce, e la maniera di comandarla, li facciamo recitare sul palcoscenico e nel teatro di posa, li abituiamo a dominare il corpo con esercizi fisici che vanno dalle lezioni di danza all'equitazione, alla ginnastica a corpo libero. Cerchiamo infine di sviluppare in loro il senso morale, il rispetto di se medesimi, e l'amore della professione intesa come espressione di vita e non come pretesto per facili, ma spesso dolorose avventure.

Io credo nella nostra opera di maestri e di educatori. Per questo imponiamo una severa disciplina, rifuggendo da inutili ed odiose costrizioni; disciplina che i nostri studenti accettano spontaneamente e della cui necessità si rendono conto. Debbo però aggiungere che forse abbiamo una pretesa: quella di pensare di poter formare un vero attore nel solo giro di due anni. Non è così. Sappiamo che due anni sono pochi e che essi servono soltanto per avviare l'attore sulla

giusta via. Ecco perché raccomandiamo ai nostri allievi diplomati di non peccare di orgoglio e di accettare il lavoro solo quando esso sia dignitoso. L'ideale sarebbe poter prolungare i nostri corsi per lo meno di un anno, anche perché tutte le scuole di questo mondo, che hanno finalità similari, hanno corsi che vanno dai tre ai quattro anni.

Ho fatto un quadro della situazione attuale che potrebbe apparire come ho già detto, pessimistico, ma che è soltanto obiettivamente valutato, nel puro intento di mettere in risalto un certo isolamento nel quale il Centro, specie per la sezione attori, è venuto a trovarsi. Non ho voluto fare il processo ad alcuno, ma rappresentare una realtà, nella speranza che si possa trovare una via d'uscita. Nel far ciò, sono stato anche incoraggiato dalla collaborazione, più volte offertaci ed in questi giorni formalmente rinnovataci, da parte dei dirigenti dell'ANICA e soprattutto del suo principale responsabile avv. Eitel Monaco. Non vogliamo restare isolati, ed a tal fine abbiamo chiesto ai produttori e ai registi di collaborare con noi, affinché la sezione di recitazione si trasformi in un vivaio ove poter attingere sicuramente. I nostri appelli non sono restati vani, e con vivo compiacimento posso dire che entro l'anno attueremo, in collaborazione con l'ANICA (Unione produttori) e con altri enti interessati, un corso di perfezionamento, che costituirà il ponte tra il nostro Istituto e la produzione. Scopo di questo corso, che quest'anno tenteremo in via del tutto sperimentale, sarà quello di integrare la preparazione di elementi già ingaggiati o utilizzati dalla produzione e di perfezionare l'addestramento degli allievi registi, attori e tecnici sul piano cinematografico e su quello televisivo.

Prima di chiudere, mi sia permesso di rivolgere il mio più cordiale saluto a coloro che per la prima volta, dopo le giornate ansiose degli esami di ammissione, hanno messo piede nel nostro Istituto e agli allievi che quest'anno si sono diplomati. Ai primi rivolgo il mio più caldo benvenuto, consigliandoli di non ritenere la loro ammissione al Centro come un punto di vittoria che già apra le vie del successo, ma soltanto come l'inizio di un tirocinio che sarà lungo, faticoso, pieno di sacrifici e qualche volta ricco di incommensurabili soddisfazioni. Ai diplomati ho il dovere di dire che la vita professionale è dura, e che soltanto domani cominceranno forse le grandi amarezze e le prime grandi delusioni. Miei cari allievi, sappiate resistere, sappiate lottare, sappiate farvi valere per quel che siete e per quel che avete appreso, ma non peccate di orgoglio e di superbia. Se

la vostra vocazione per la professione cinematografica è veramente valida, dalla vostra tenacia riceverete la prova che avete intrapreso una giusta via.

La cerimonia inaugurale al C. S. C.

Il nuovo anno accademico del Centro Sperimentale di cinematografia si è inaugurato lunedì 16 novembre alla presenza del Ministro per lo spettacolo e il turismo sen. Tupini, di numerose personalità della politica, della cultura e dell'arte, di esponenti dell'industria cinematografica, di registi, attori e tecnici, della presidenza e della direzione del Centro Sperimentale, con il corpo insegnanti al completo e gli allievi vecchi e nuovi, di giornalisti, critici cinematografici e di numerosi familiari degli allievi.

Prima della cerimonia inaugurale, nella cappella del Centro mons. Albino Galletto, consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, ha celebrato la Messa, rivolgendo ai convenuti un elevato indirizzo. « L'inizio del nuovo anno accademico — ha detto mons. Galletto — costituisce per ciascuno di voi un momento importante della vostra vita. La speranza di affermazione nel campo artistico, il desiderio di approfondire e perfezionare le vostre personali attitudini e capacità, suppongono un impegno di studio, un'indagine attenta e un'esercitazione accurata che richiedono il vostro personale lavoro in collaborazione con i docenti, il cui alto compito è quello di indicarvi la strada e di aiutarvi a formare quella personalità che vi consenta domani di dire qualcosa al vostro prossimo e di dirlo con sincerità e con nobiltà di espressione.

« Voi partite con vantaggio rispetto a quanti si dedicano ad altre attività culturali. Al Centro infatti non si accede per forza, ma per elezione. Non sono molti, purtroppo, i giovani che entrano nelle Università per naturale inclinazione e, vorrei dire, per vocazione. Si sceglie, troppo sovente, una facoltà, perché occorre pur fare qualcosa nella vita; ma in tale situazione viene a mancare, non dico l'entusiasmo, ma anche solo l'impegno interiore che rende desiderabile lo studio e accettata la fatica personale che esso esige. Siete in vantaggio, ma la strada da voi scelta non è peraltro priva di difficoltà e di pericoli. Molte discipline infatti si insegnano: così le lingue, così le tecniche. *L'arte si scopre, si soffre, si vive.* Non diventerà mai un regista valoroso colui che, pur possedendo tutti i segreti e l'uso abile della tecnica, non abbia in se stesso un profondo mondo interiore, una cultura organica, una sensibilità sofferta, un'umiltà sincera. Questa — l'umiltà — mi pare anzi la virtù che, sopra tutte le altre pur necessarie, deve informare l'artista. Un'opera d'arte non la si può imporre: deve imporsi da sé. Il superficiale, l'egoista, il vanitoso potrà diventare un discreto mestierante: difficilmente sarà un artista.

« Voi avete una vocazione all'arte: il che vuol dire che siete chiamati ad una delle più nobili fra le mansioni così varie che la Provvidenza riserva ai singoli: quella di scoprire, far vostra e offrire in godimento estetico a chi vi circonda quanto di nobile bellezza è nel creato e nel cuore dell'uomo. Ciò suppone la virtù dell'umiltà — che è in fondo — la strada per raggiungere la verità. La verità! « *Quid est veritas?* ». La sconsolata — più che beffarda —

domanda rivolta a Cristo da Pilato continua ad essere il tormento di nobili intelligenze. La sua ricerca, per tutti doverosa, è particolarmente necessaria all'artista. Ma essa impone sforzo, rettitudine, occhi limpidi, coerenza. Se questa ricerca fosse in atto non avremmo ad esempio il vero e proprio scempio dell'arte a cui ci fa assistere la gran parte dell'attuale produzione cinematografica, italiana compresa. Le cause di tanta e così preoccupante decadenza del cinema dalle altezze cui è chiamato sono molte e complesse: ma alla base di tutto c'è il compromesso che è negazione di verità. Quando l'interesse e la speculazione prevalgono, quando mancano idee e ideali, quando si ignorano le verità fondamentali che regolano la vita dei singoli e della società, quando si agisce per passione e istinto, l'arte si eclissa. Viene infatti a mancare la libertà di cui ogni forma di arte ha assoluta esigenza: libertà che prima di essere affrancata da vincoli esterni deve essere sciolta dalle catene interiori che legano intelligenza, coscienza e cuore. Se il cinema può essere definito — in un certo senso — lo specchio dei tempi, dovremmo concludere con amarezza che oggi si concentra sullo schermo quanto di difettoso c'è nel pensiero e nell'azione dei singoli e della società.

« Ben venga una generazione nuova di artisti: purché non si limiti a rivoltare le vecchie casacche ma, facendo tesoro delle autentiche opere d'arte che il cinema ci ha donato — opere che non mancano certo anche nel nostro Paese — dia una parola nuova che sia l'espressione di anime generose, di cuori nobili, di intelligenze fervide, di uomini seriamente impegnati. Non sembrino strane o non convenienti a quest'ambiente e al carattere sacro della Funzione cui abbiamo partecipato queste brevi parole. Arte, umiltà, verità non sono estranee — evidentemente — alla religiosità dell'uomo e cioè ai suoi rapporti con Dio e ai riflessi di questi rapporti con il prossimo. E dell'aiuto di Dio che insieme abbiamo invocato nessuno può fare a meno. Tutti sentiamo che Egli è in noi e noi in Lui. Di quest'aiuto ha bisogno l'uomo della strada, chi soffre per non disperare, chi ha perso la fiducia negli uomini... ma soprattutto chi intende diventare l'interprete della verità e della bellezza che vengono da Dio e a Dio devono orientare. »

Dopo il saluto rivolto nell'aula magna dal presidente del Centro Sperimentale, ha preso la parola il direttore Leonardo Fioravanti il quale ha dettato la prolusione al nuovo anno accademico parlando del problema degli attori del C.S.C. nel quadro della cinematografia italiana. Pubblichiamo in apertura di fascicolo il testo del discorso.

Terminata la prolusione del dott. Fioravanti, ha preso la parola l'avv. Eitel Monaco, presidente dell'A.N.I.C.A. Dopo aver affermato che in questi ultimi anni la nuova direzione del Centro Sperimentale ha dato all'Istituto un carattere sempre più aderente alle esigenze della produzione cinematografica, l'avv. Monaco ha accennato all'annunciata iniziativa dei corsi di perfezionamento per gli allievi attori, che si inquadra nel nuovo orientamento del C.S.C. e tende a dare un contributo per ovviare alla carenza che si registra nei quadri artistici e soprattutto interpretativi della cinematografia italiana. A tale iniziativa — ha detto l'avv. Monaco — l'A.N.I.C.A. darà tutto il suo appoggio nel senso di una partecipazione collaborativa e diretta. « In questo modo — ha concluso Monaco — penso che, quando il cinema italiano avrà superato le

attuali incertezze mediante la ripresa energica dell'*iter* legislativo, sarà assai utile poter contare sull'immissione nei quadri degli interpreti di nuovi elementi ed energie ».

Ha parlato quindi il produttore Goffredo Lombardo, il quale ha anzitutto annunciato una nuova iniziativa che la Titanus intende prossimamente realizzare in occasione dell'entrata in funzione del secondo canale televisivo. Si tratta, egli ha detto, di uno spettacolo ad alto livello al quale collaboreranno i due « grandi nemici » della televisione, e cioè il cinema e l'editoria. Verranno periodicamente segnalati, di ogni editore, le più belle opere della letteratura italiana o internazionale, contemporanea o passata, le quali forniranno il materiale per la rappresentazione cinematografica di uno o più capitoli di esse. La nuova trasmissione televisiva sarà realizzata da attori, registi e tecnici nuovi accanto ad altri già affermati. Addentrandosi nei particolari dell'interessante iniziativa, il dott. Lombardo ha dichiarato che ogni trasmissione avrà la durata di mezz'ora, e gli ultimi dieci minuti saranno occupati da apposite interviste volanti a personalità della cultura e dell'arte le quali spiegheranno il significato e il valore delle opere di volta in volta prese in esame. La trasmissione si rivolgerà al grande pubblico per interessarlo; ma questo interesse, che ne decreterà il successo, sarà condiviso dall'editoria perché il pubblico sarà abituato a leggere di più e meglio e perché da certe opere si potranno trarre dei film, e con l'editoria anche dalla produzione cinematografica, perché attori, registi e tecnici troveranno una nuova fonte di lavoro. In mezzo a loro verranno impiegati quelli diplomati dal C.S.C., i quali saranno così valorizzati e lanciati. Rivolgendosi quindi agli allievi vecchi e nuovi del Centro, il dott. Lombardo ha detto che il diploma che corona gli anni di studio non è che l'inizio di una carriera, come la laurea in una qualsiasi altra professione; il Centro prepara, ma poi è necessario continuare a studiare e lottare per affermare il proprio valore e le capacità personali.

Il discorso del Ministro Tupini

A conclusione della cerimonia, ha preso la parola il Ministro Tupini, il quale ha detto: « Sono molto lieto di trovarmi oggi fra voi per celebrare insieme l'inizio dell'anno accademico che, in un Istituto come il vostro, rappresenta certamente la giornata più importante e forse più impegnativa di tutta l'annata. Non è la prima volta che visito il Centro Sperimentale di cinematografia: l'ho fatto già in passato, prima di trovarmi nel mio attuale incarico di governo, che mi impegna ad interessarmene più da vicino. Già in quel mio primo incontro, fatto con l'animo del visitatore, ricevetti del vostro Istituto un'eccellente impressione, attraverso le conversazioni e gli scambi di vedute con i dirigenti, nonché una minuziosa visita agli impianti. Mi apparve come un organismo bene impiantato, dotato non solo delle premesse, ma anche delle caratteristiche necessarie per assolvere ai suoi nobili compiti. Vi sono tornato durante il giro di visite e di prese di contatto da me avute con gli organismi della cinematografia, subito dopo che mi era stato conferito l'incarico di occuparmi direttamente del settore nel quale voi operate. Questa seconda visita contribuì a rafforzare il convincimento che mi ero formato, an-

che perché ho avuto modo di approfondire lo studio delle attività e dei metodi seguiti al Centro nonché di visionare alcuni film di esercitazione realizzati dagli allievi; lavori che mi apparvero pregevoli sia sotto il profilo dell'ispirazione che di quello della tecnica.

« In questi primi mesi di attività del mio dicastero ho seguito ancora più assiduamente, com'è naturale, la vita del Centro Sperimentale ed ho potuto rendermi conto che gli studi che vi si perseguono e gli insegnamenti che vi si impartiscono sono il frutto di uno sforzo diuturno inteso a trasformare le esperienze empiriche del lavoro cinematografico in teorizzazioni al livello scientifico e in quella metodologia che rappresenta il punto di arrivo di ogni seria ricerca. Uno sforzo che non è fine a se stesso — ché sarebbe sterile cosa — ma che mira anzitutto a trovare una didattica per i futuri professionisti del cinema ed in secondo luogo a trasfondere anche nel campo della professione i risultati di questa ricerca, con quei vantaggi di ordine tecnico, economico e — perché no? — anche estetico che è lecito attendersi. Un modo di operare che potrebbe fruttare la taccia di accademismo e di intellettualismo; ma sono le accuse sempre mosse tutte le volte che si è voluto passare dal campo dell'empirismo e del mestiere a quello della teoria. Fenomeno ricorrente, ma che non ha certo fermato il progresso della ricerca e l'affermarsi di coloro che hanno accettato il serio studio teorico e la severa disciplina che esso comporta. La ricerca metodica ha sempre trionfato di tutti gli scetticismi, troppo spesso imputabili a pigrizia mentale se non addirittura ad incapacità.

« Poiché, d'altra parte, anche in questo processo non si deve perdere il contatto con la realtà, bene ha fatto il Centro a contemperare le teorizzazioni con un insegnamento che tiene conto delle necessità del lavoro pratico. Per le attrezzature di cui dispone, per l'alto valore del corpo insegnante, per la dedizione dei dirigenti, mi pare che il Centro possegga tutti i requisiti per svolgere egregiamente tutti i suoi compiti. Esso possiede infatti mezzi umani e materiali, nonché una massa di nozioni, di risultati, diciamo pure di leggi, che insieme costituiscono un « corpus » che non deve rimanere mero strumento didattico o privilegio di pochi — anche se il fine didattico è quello che gli ha dato vita — ma deve essere divulgato e portato a conoscenza di un numero sempre più vasto di persone, in modo che il Centro divenga l'elemento catalizzatore, o se vogliamo l'istituzione-pilota, in quel processo di innalzamento del livello del gusto e della cultura cinematografica da tante parti auspicato. In questo modo il Centro Sperimentale avrà assolto una nobile missione e potrà veramente rivendicare il merito di avere influito nel mondo e nel costume del cinema: e non soltanto in Italia, ma anche in numerosi paesi stranieri. La stessa presenza qui tra voi di molti studenti che provengono dalle più svariate parti del mondo me ne offre convinzione e speranza.

« So già che in molti settori del vostro insegnamento i risultati sono eccellenti, sia per il totale impiego degli elementi diplomati, sia per il prestigio di cui essi godono nella professione. E' lecito attendersi che, anche in quei settori nei quali i risultati non sono stati sinora altrettanto massicci, la naturale evoluzione e i frutti concreti della vostra quotidiana fatica porteranno ad un capovolgimento delle posizioni. Il che potrà avvenire in un lasso di tempo forse più breve di quello che oggi è ragionevole attendersi. Auspico

quindi contatti sempre più frequenti — anche se mi risulta che essi sono già in atto — con il mondo della produzione per quei reciproci vantaggi che innegabilmente possono derivarne ad entrambe le parti, sul piano culturale, tecnico ed economico.

« E' con questa convinzione che vi esprimo la mia soddisfazione per aver partecipato a questa vostra cerimonia. Da parte mia posso assicurarvi che continuerò a seguire la vostra opera con interesse e con la ferma intenzione di aiutarvi a superare le inevitabili difficoltà che potrete incontrare sul vostro cammino. Auguro al presidente, ai membri del consiglio direttivo, al direttore, agli insegnanti e sopratutto a voi allievi, italiani e stranieri, una felice, proficua e redditizia fatica, in un settore che, giova ripeterlo, assume sempre più funzione di primissimo piano nella vita moderna. Dal modo col quale questa funzione verrà assolta, molto dipenderà, ne siamo tutti convinti, il progresso del costume e della civile convivenza. »

E' seguita la premiazione dei migliori allievi diplomati lo scorso anno accademico e la consegna dei diplomi a quelli che hanno ultimato i corsi al Centro Sperimentale. Prima a ricevere il « ciak d'oro » è stata la signorina Rosalba Neri, distintasi nella sezione recitazione, la quale ha ricevuto il riconoscimento dalle mani del Ministro Tupini. Per la sezione di regia è stato premiato Giuseppe Ferrara e per quella di scenografia Antonio Visone. Al termine della cerimonia autorità e invitati hanno compiuto una visita al Centro Sperimentale e alle sue attrezzature, assistendo infine alla proiezione degli « shorts » di diploma degli allievi registi.

Ecco i diplomati dell'anno accademico 1958-59 al C.S.C. *Sezione di regia*: Benito Buoncristiani, Giuseppe Ferrara, Fernando Morandi; allievi stranieri: Pablo Cabrera, Pedrag Delibasic, Yang Don Goon, Alex Goitein, Ahmed Harzallah, Anthony West. *Sezione di recitazione*: Giampiero Bugli, Maria Cappellini, Rosalba Neri, Paola Petrini, Nicola Piscitelli, Bruno Salvatore, Bruno Scipioni, Giancarlo Tajo. *Sezione di ripresa cinematografica*: Luciano Graffigna, Alberto Papafava, Mario Pastorini, Charles Varaschini; allievi stranieri: Demetrio Carambelas, Johan Konigs, Antonio Perez Olea. *Sezione di scenografia*: Antonio Visone; allievi stranieri: Thiet Huynh Trung, Masahisa Yamada.

Gli esami di ammissione al primo anno di corso del Centro Sperimentale di cinematografia hanno dati i seguenti risultati. *Sezione di regia*: Gaudenzio Battaglia, Liliana Cavani, Marcello Pandolfi, Giuseppe Passalacqua; allievi stranieri: Nili Arutay, Larbi Benchekroun, Pal Bang-Hansen, Sanchez Bernal, Antonio Flurakis, Istvan Gaal, Marvin Gluck, Paul Wilhelm Hubert, Richard Brian Jones, Abul Kalam Shamsuddin, Martinez José, Marcello Norelli, Ababacan Samba, Roberto Triana Arenas, Daoud Wahbi Moyaed. *Sezione di recitazione*: Paola Arduini, Anna Maria Aveta Pignataro, Alberto Bargilli, Marco Bellocchio, Alberto Cevenini, Marisa Cucchi, Mario Cecchi, Mariano Rigillo, Bruno Cirino, Mario Degrassi, Giovanna De Gregorio, Paola Gargaloni, Romano Giomini Cherubini, Daniela Igliozzi, Annabella Incontrera, Antonio Menna, Luigi Mercolini, Franco Morici, Gloria Parri, Rosanna Santoro, Ireneo Petruzzi, Fiorella Viglietti; allievi stranieri: José Atilio Forlano, Margherita Isabel Puratich. *Sezione di ripresa cinematografica*: Guido Cosulich di Pecine,

Cesare Fontana, Mario Masini, Antonio Piazza; allievi stranieri: Alì Hassan Mohamed El Gazuli, Alì Mohamed El Sayed, Roberto L. Heitmann, Werner Heilmann, Dzang Ho-Sop, Antonio Kurtikakis, Anton Van Munster. *Sezione di registrazione del suono*: Domenico Curia, Antonio Gigante. *Sezione di direzione di produzione*: Titano Cervone, Ulisse Aldo Passalacqua. *Sezione di scenografia*: Franco Bronzi, Aldo Capuano, Marcello De Filippo, Alessandro Dell'Orco; allievo straniero: Romero Garcia Espinosa. *Sezione di costume*: Grazia Guarini, Angiolina Menichelli, Rosalba Menichelli.

I seguenti allievi, superati gli esami al termine del primo anno, sono stati ammessi al secondo anno di corso al C.S.C. *Sezione di regia*: Laura Di Nola, Giancarlo Romitelli, Sauro Scavolini; allievi stranieri: Mohamed Chawky, Jacob Laub, Long Cuong Nguen, Daniel Oropeza, François Williams, Svetislav Zamurovic. *Sezione di recitazione*: Antonio Bullo, Salvatore Dino, Franco Fantini, Fiorella Florentino, Serafino Fuscagni, Romano Ghini, Graziella Granata, Manrico Melchiorre, Laura Menegon, Roberto Miali, Maria Virginia Onorato, Ezio Passadore, Raffaella Pelloni, Anna Ranalli, Lucia Vasilicò; allievo straniero: Bob Beers. *Sezione di ripresa cinematografica*: Renato Fait, Giulio Spadini, Vittorio Storaro; allievi stranieri: Ahmed Aziz, Gavin Douglas, Werner Heilmann, Hilmey Mattar. *Sezione di costume*: Maria Luisa Alianello, Marinella Giorgi, Antonia Quilici, Adriana Spadaro. *Sezione di scenografia*: Giorgina Baldoni, Pasquale D'Alpino; allievi stranieri: Saleh Latifa, Ahmed Hussein Fahmi.

Zola e Guy de Maupassant dalla pagina allo schermo

di FRANCESCO BOLZONI

Premessa

Convalidare un giudizio critico, sorto e stratificato in anni ed anni di esperienze, significa proporre a se stessi un obiettivo esame di coscienza. Chi fa l'ingrata professione di critico, sa quanto valgono certe convinzioni, e come il peso delle esperienze sommi le incertezze, i dubbi, prima che sia possibile formulare un giudizio sereno. Crisi di coscienza provocano spesso fratture e conflitti, tanto che spesso si è costretti a dirottamenti, a revisioni, che finiscono talvolta con l'essere in antitesi con quelle che poco prima erano parse le risorse valide per la dimostrazione di una tesi.

Vale perciò esser franchi, lasciar da parte pregiudizi e venire al sodo, guardando in faccia la realtà, senza nostalgie o, peggio, senza caparbie posizioni d'intransigenza. Disse Croce una volta, proprio in occasione del suo cambiamento di opinione nei riguardi del cinema come arte, che « per quanto l'uomo pensi, macchina pensante non è », determinando con ciò una presa di coscienza capace di offrire nuovi orizzonti e nuovi sviluppi alle indagini critiche. Codesto modo d'intendere l'esercizio della critica può avere una sua pratica attuazione nel bisogno di essere quanto più possibile accorti e solleciti ad ogni nuova scoperta, pronti a riceverla, poi, e a farla propria. Con ciò si offre l'utile prospettiva culturale di un modo di agire seguendo un procedimento sempre valido: quello cioè di avvalersi di studi ed esperienze altrui, per integrare e risolvere problemi propri sul piano critico e culturale.

La premessa ha dunque un suo preciso scopo, quando si pensi alla quantità davvero imponente d'inchiostro versato per dimostrare come il cinema sia stato il gran Moloch della letteratura, la mantide religiosa che tutto divora ed assimila. Nella fattispecie, che cos'è quel ben avvertibile indirizzo estetico noto alla storia del cinema come « realismo »? Donde è tratta l'esperienza cinematografica del cinema realista? Dalla letteratura, si dice. E a voler esser superficiali, può anche sembrar vero; ma usiamo con parsimonia tale affermazione.

E' fuori dubbio che non esistono novità nel mondo dell'arte; e i così detti artisti d'avanguardia, con la loro pretesa di sommuovere il mondo e di scardinare i princìpi, hanno sempre finito con il ripetere errori ricorrenti nella storia dell'arte. La pretesa di rompere i ponti con il passato non è poi sinceramente intesa se non ci si tiene, almeno idealmente, legati al passato, rinnovando solo, mediante esperienze singole ed individuali, le formule e le

etichette. Se non c'è nulla di nuovo sotto il sole per quanto si riferisce alle « scoperte » artistiche, ciò significa che c'è se mai una eterna continuità, che per restare in termini scientifici, è processo di osmosi, e successivamente, di decantazione. C'è solo motivo di compiacimento quando si ritiene l'eterna traduzione della cultura (usiamo il termine nel suo senso puramente etimologico di *trans-ducere*) frutto di una continuità ideale fra passato e presente. Dire perciò che il realismo cinematografico ha tratto le sue origine dalla letteratura, è dire cosa incompleta; si può tutt'al più affermare che il « modo » realistico è uno strumento, un mezzo riscontrabile in altre forme artistiche e non soltanto in quella della letteratura. Che poi il realismo assuma aspetti, significati, interpretazioni diversi, e cambi i connotati con il « verismo » di Verga o con il « naturalismo » di Zola, questo è un altro discorso. Resta pur sempre inteso che l'artista si ispira alla realtà immediata, e la trasfonde in linguaggio personale ed artistico. Così avviene per il cinema, ove maggiormente si può cadere nell'equivoco, rinvenendo in certe correnti definite postulazioni già affermate dalla letteratura. Un tipico esempio si ha in quell'indirizzo realistico, impresso alla cinematografia del decennio 1930-40 in Francia, dove pare che il naturalismo zoliano abbia fatto scuola. Tuttavia si errerebbe, sapendo di un motivo e di una circostanza storico-sociale, affine all'epoca in cui operò Emile Zola, il non accennare di sfuggita l'influsso esercitato dal « metodo narrativo » dello scrittore francese.

Emile Zola

E' importante rilevare che lo scrittore Emile Zola ha contribuito alla formazione del linguaggio cinematografico. Dalla pagina scritta, al fotogramma ed alla sequenza, il passaggio è stato piuttosto facile e rapido, e il processo di assorbimento del metodo narrativo naturalistico ha avuto, come detto, una maggiore estrinsecazione nel periodo più dianzi accennato. Trasposizione di opere zoliane nel cinema, tuttavia, si è avuta già fino dai tempi di Ferdinand Zecca, iniziatore della corrente realistica nel cinema, con una prima edizione cinematografica dell' « Assommoir », con un film dal titolo: *Rêve d'un buveur*. Il metodo peraltro di documentarsi sulla realtà, così come aveva fatto Zola prima di porsi a tavolino, fu instaurato assai presto, anche se derivazioni indirette fanno ritenere autonoma l'ispirazione di determinati registi, fra i quali citiamo il più grande Erich von Stroheim, autore di quel *Greed* che contiene *in nuce* le caratteristiche delle grandi narrazioni zoliane. Ma c'è stato chi ha creduto di ravvisare nella drammatica narrazione del ciclo dei Rougon-Macquart un'attualità spesso aderente al tempo presente, sì che è apparso non esistere alcuna soluzione di continuità fra l'epoca in cui operò validamente Emile Zola, e quella nella quale apparvero i film ad essa ispirati. Naturalmente codesto « dimensionamento » temporale ha suscitato entusiasmi e riserve, al punto tale che più di qualche autore di film non ha tenuto conto dell'ammonimento di Francesco De Sanctis, là dove afferma che « l'ideale non nasce da una vita artistica sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani ».

Messo in luce uno degli aspetti costituenti sostanzialmente il segreto stilistico dell'opera narrativa zoliana, è facile intuire come una lettura o rilettura dei testi, allo scopo di portarli sullo schermo, debba essere postulata secondo un preciso esame dei valori storici, ambientali, sociali dai quali si muovono le pagine del fecondo scrittore. In altri termini, non basta tanto proporsi lo scopo — sia pure encomiabile — di dare volto e voce ad una delle tante eroine zoliane, ma è necessario comprendere lo stile naturalistico, nelle sue affermazioni non solo teoriche, ma concrete. Di questo parere è stato René Clément autore, com'è noto, di un recente rifacimento dell' « Assommoir ». Egli dice infatti: « Di Zola mi ha sempre affascinato l'assidua ricerca della verità, anche in mezzo a tutti i difetti che la critica letteraria ha riconosciuto in questo romanziere. Nei suoi romanzi ho trovato perciò la più ricca ed autentica documentazione di un'epoca, e un'epoca particolarmente interessante. Sono gli anni in cui Parigi si trasforma in una città industriale, in cui nasce una nuova borghesia. Mi è piaciuta l'idea di rievocare quell'epoca e nell'«Assommoir» ho trovato tutti gli elementi adatti: vi sono i segni della nascita del macchinismo (l'officina), della coscienza operaia, i primi moti sindacali. Nel personaggio di Gervaise vi sono le aspirazioni piccolo borghesi della proprietà e dell'iniziativa privata, del desiderio di emergere » (1). Ed è questa esigenza che ha mosso i cineasti francesi del periodo muto fra il 1910 e il '20, quando la passione per la natura ha fatto loro affrontare il naturalismo zoliano, concretandolo nei film di L'Herbier, Feyder, Kirsanoff, eccetera, e nelle regie teatrali di Antoine. Tuttavia una maggiore spinta d'interesse ai problemi sociali e morali di Zola la si ha nel citato decennio 1930-40, in direzione pressoché costante sì da creare i capolavori della famosa triade Carné, Duvivier, Renoir.

Nel decennio in parola esistevano veramente i presupposti per un riesame delle opere zoliane, in chiave attuale? Se diamo uno sguardo alla situazione politica e sociale della Francia di quel periodo parrebbe di sì. Il cinema francese seppe esprimere quei fermenti ideali insiti in una situazione di crisi, che non era soltanto crisi morale e spirituale, ma di sistemi politici ed economici. Era un po' l'apparato politico che mostrava i segni di una irrisolutezza dovuta più che altro a carenza di fiducia nelle forze spirituali dell'uomo. L'avvertimento più urgente veniva offerto dall'imperversare di una « tecnica » della sopraffazione, che le dittature nazifasciste avevano instaurato sul piano politico internazionale e che, almeno per il momento, sembrava aver ragione sulla incertezza della democrazia. Anzi lo stesso sistema politico democratico denunciava falle incolmabili, ed appariva ormai chiara la sfiducia nelle sorti dell'uomo libero. Il fronte popolare, che era stato salutato in Francia come un toccasana, con la sua politica farraginosa e inconsistente aveva finito per portare ancor più lo scompiglio nelle idee e per accentuare la crisi eonomica e politica della Francia d'allora. Massimo Mida, in un suo lucido saggio, seppe scoprire — a distanza di tempo — queste ragioni etico-sociali, esaminando il clima spirituale nel quale era nato e vissuto il cinema francese d'anteguerra. « Non è per caso — egli dice — che la migliore tendenza

---

(1) Da un'intervista a René Clément pubblicata in « Cinema Nuovo ».

del cinema francese si rafforza e si definisce compiutamente negli anni che coincidono con l'avvento del governo del Fronte popolare. (...) Sono anche gli avvenimenti politici del paese che inducono questi registi ad uscire dal loro isolamento, dal clima ristretto dell'avanguardia. Negli studi nascono film nuovi, che denunciano, seppure in modo confuso ed impreciso, una adesione ai problemi della democrazia popolare. Ma Renoir e compagni rivelano molto chiaramente l'incapacità di arrivare alle conseguenze più profonde dei problemi sociali (...) e restano, malgrado il loro evidente sforzo, i rappresentanti di una società capitalistica in crisi. Gli uomini, i proletari che Jean Gabin interpreta, sono dei vinti della società, non appartengono alle forze progressive del paese, ma piuttosto fanno parte di una società malfamata ed in decadenza » (2).

Il respiro umano dei « proletari » di Renoir, Duvivier, Carné è dunque accordato alla concezione « progressista » dei rapporti sociali, e quindi per addivenire ad una possibile e reale conoscenza dei problemi, l'unico mezzo per la scoperta era quello suggerito dal naturalismo, dal metodo, cioè, instaurato da Emile Zola. E non per caso alcuni romanzi zoliani furono ispiratori di notevoli film quale, ad esempio, *La bête humaine* di Renoir. Questa, per così dire, costante ideologica ed ispirativa, offre motivo di indagine per rinvenire gli esempi di alcune trasposizioni sullo schermo di opere narrative zoliane.

* * *

Ma se fosse davvero facile poter scoprire tutti gli elementi atti a suffragare con ampiezza una trattazione sull'influsso diretto esercitato dal metodo narrativo zoliano, e ancor più dalle opere dello scrittore, non basterebbero le pagine di un voluminoso tomo. Per evidenti ragioni di necessità di sintesi, ma anche e soprattutto per l'impossibilità — come detto più volte — di avere a portata di mano documentazioni precise ed incontrovertibili, sarà necessario basare la trattazione del tema su alcuni « casi » assai indicativi. Di alcuni film tratti da Zola, infatti, esistono scarsissime notizie, di altri — probabilmente visti da pochi e comunque andati al macero — non esistono che notizie indirette. Le più accreditate storie del cinema, il Sadoul, il Vincent, il Pasinetti, per citare le tre più note, non riescono a tenere testa alla profluvie di edizioni cinematografiche di *Nanà* e di *Teresa Raquin*, per via appunto della scarsezza di notizie.

Abbiamo visto che, fin dai primi tempi, Zecca illustrò una parte del romanzo l' « Assommoir », ma di questo capolavoro zoliano esiste, ed è del 1909, il film che Albert Capellani diresse sempre in Francia, mentre Marcel L'Herbier, nel 1920, dimostrerà, secondo il Sadoul, in *L'argent*: « gli errori che, alcuni anni dopo la morte di Delluc, avevano reso evidente quanto fossero vane e mancate le grandi speranze del 1920. Il disprezzo per il soggetto, aveva condotto a disprezzare Zola, e la tradizione naturalistica, che costituiva la costante del cinema francese. » Ma per dare una maggiore organicità alla trattazione, sarà meglio raggruppare le varie edizioni cinematografiche dei romanzi zoliani, almeno di quelle di cui è possibile aver notizie.

---

(2) Massimo Mida: « Fronte popolare e cinema francese », in « Il Politecnico » n. 4, 1945.

Così, partendo da uno dei romanzi più noti, « Nanà », avremo modo di fare un rapido *excursus* sulle varie trasposizioni filmiche. Una prima *Nanà* è quella, fra le più certe, di Jean Renoir, portata sullo schermo nel 1926, per l'interpretazione di Catherine Hessling. Renoir, per sua stessa dichiarazione, volle rispettare il taglio narrativo e il pensiero di Zola; si sforzò soprattutto di mantenere al film l'atmosfera naturalistica tanto evidente nel romanzo. Ma fu tradito nelle sue intenzioni; intenzioni che Nino Ghelli riassume così: « Il giovane autore, tutto fremente del desiderio di reinterpretare artisticamente la vita dell'umanità diseredata dei bruti, dei disonesti, degli intuitivi, la narrativa asciutta e scabra di Zola, quel suo modo di narrare sintetico e volutamente sciatto, dovrebbe apparire modello da tradursi in un linguaggio cinematografico rigoroso ed essenziale di cui egli certo nutriva già i termini e le possibilità pur senza possederlo completamente. In quel suo primo tentativo si nota già in lui un desiderio cocente, fin quasi a divenire macerazione dello spirito, di indagare spietatamente l'umanità degli esseri e degli avvenimenti, e financo delle cose, in una concezione pessimistica della vita » (3). Viceversa, stando al giudizio di Mario Verdone, Renoir ha tradito le sue intenzioni. « Si comincia — dice Verdone — con la presentazione della *soubrette*, che balla sul palcoscenico fino a destare l'ilarità del pubblico per un gancio che la fa restare sospesa per aria. I personaggi che la circondano sono caricature degli innamorati dell'Ottocento: un vecchio conte che arriva con un mantello a scacchi, come un attore da teatro secondario; un giovane amante evanescente; uno zio che soccombe, nonostante il fiero carattere, davanti alle donnine. Il volto di Catherine Hessling, così doloroso in *En rade* di Cavalcanti, è qui sbarazzino e ammiccante, pronto alle smorfie da varietà. I saloni, i lacchè, gli scaloni, fanno pensare ad un mondo di operetta, quale fu sviluppato da Lubitsch. La danza di Nanà, col piedino che nel finale dà calci ai cappelli degli ammiratori che la ossequiano, rientra nel gusto un po' volgare proprio di una ballerina di varietà *fin du siècle*, che ha il tacco rotto, o un pettine sporco e senza denti » (4).

Un'altra edizione propone il problema del romanzo zoliano, quale motivo di pretesto per la valorizzazione di un personaggio-attrice. Si tratta di *Nanà* (1934) di Dorothy Arzner, dove il volto attraente di Anna Sten dava un'interpretazione in stile « nordico » dell'eroina, nel senso di un dimensionamento psicologico, in cui all'istinto fossero sostituiti il raziocinio e il calcolo. La scenografia pletorica ed appariscente offriva inoltre il pretesto per mostrare, fra pizzi candidi di intima biancheria, un gusto anche qui da *belle époque*, senza penetrare nel fondo della realtà « naturalistica » entro cui si muove e si agita la celebre *cocotte* parigina.

Pure il film di Christian-Jaque (*Nanà*, 1955) intende mettere al centro non tanto il personaggio, quanto le « qualità » fisiche dell'attrice, che, in questo caso, è Martine Carol. Il regista è animato da quello spirito di critica mordace che aveva mostrato in film quali *Barbablù* e *Fanfan la Tulipe*, però con un risultato inferiore. Tentando di descrivere l'ambiente di fine secolo,

---

(3) N. Ghelli: « *Nanà* », in « Cinema » n. s., n. 9.

(4) M. Verdone: « Retrospettive: *Nanà* di Renoir », in « Cinema » n. s., n. 18.

Christian-Jaque è ricorso all'uso talvolta sapiente del colore, dai toni vivaci e freschi, ma si è valso anche di un *cast* di attori non a loro agio (e tali sono Charles Boyer e Walter Chiari). L'eroina così come era stata concepita dal suo primo autore, resta molto in superficie, quasi non la si avverte, o almeno passa in sottordine quella sua caratteristica di « arrivista » tanto presente, invece, nel romanzo. Perciò, per dirla con un eminente critico, « se poi *Nanà,* nella seconda parte, e soprattutto alla fine, prende una piega amara, la colpa, l'errore è dell'*équipe,* che ha lavorato intorno al romanzo di Zola per ridurlo a dimensioni « Martine Carol ». E' stato un calcolo solo apparentemente giusto e onesto, perché il film pone delle premesse ben diverse da quelle pensate da Zola; e dunque doveva trovare delle conclusioni pure diverse. Nanà doveva vivere e trionfare, Muffat doveva precipitare nel ridicolo semmai: non certo nel delitto. »

* * *

Altro interessante personaggio zoliano è Teresa Raquin. Ci troviamo di fronte ad un essere più completo, rispetto a Nanà. Teresa, infatti, non è soltanto vinta dal puro istinto naturale, dall'egoismo, ma agisce spinta dalla ragione, o meglio dall'intelligenza. Tale complessità psicologica è chiara nel romanzo, e l'abilità dello scrittore riesce sempre a darci quello stato di continua tensione drammatica, quel costante senso di rimorso per il delitto commesso. E qui si fa più difficile il passaggio dal testo scritto al film. E' forse a motivo di una apparente facilità psicologica che il dramma oscuro e perverso di Teresa Raquin è riuscito ad allettare parecchi registi, i quali hanno potuto ravvisare alcuni nessi attuali, e soprattutto una universalità umana, che il romanzo non ha. Ci vuole soltanto l'abilità narrativa di Zola per tenere in piedi un racconto che, sfrondato e reso in linee essenziali, arrischia di apparir banale. Viceversa il cinema ha voluto, in più di un caso, portare a galla proprio la parte più caduca del romanzo; mentre a nostro avviso quello che si salva di Zola, è proprio la sua « contemporaneità », il suo studio costante della borghesia francese della fine dell'ottocento.

Nino Martoglio, l'autore del notevole *Sperduti nel buio* che resta uno degli esempi più concreti del verismo cinematografico, si cimentò ai suoi tempi anche con il naturalismo di Zola, in una *Teresa Raquin* del 1916. Di questo film esiste ben poco: appena qualche fotogramma, che ha permesso però ad Antonio Chiattone di stendere un interessante studio su « Cinema », che conclude in questo modo: « Pur volendosi allontanare dal clima partenopeo, e affrontando un romanzo che si svolge in un tipico ambiente (Parigi), visto dagli occhi di una rappresentante della scuola " realistica ", involontariamente Martoglio si riporta in un clima passionale e ardente, e le sue figure diventano fatalmente rappresentanti del carattere meridionale. »

Dell'edizione di Jacques Feyder (1928) della quale era rimasta soltanto una copia, poi andata distrutta, lo storico Sadoul parla come di un autentico capolavoro. Anche per questo film, dunque, bisognerà rifarsi al giudizio altrui. Ecco, infatti, quanto scrive Sadoul: « Il romanzo di Zola si prestava bene ad un adattamento cinematografico muto, perché il suo dramma era espresso soprattutto nei silenzi: silenzi della sposa insoddisfatta, della madre

vendicatrice, dei complici diventati nemici. (...) Feyder trovava in questo soggetto i due elementi primari della formula in cui poi riassunse la sua esperienza e i suoi metodi creativi: anzitutto un'atmosfera, un ambiente, poi una vicenda piuttosto comune che si avvierà il più possibile al romanzo d'appendice. Infine un'esecuzione minuziosa e raffinata. »

Altra edizione (che non è certamente la terza nel tempo) è la *Thérèse Raquin* di Marcel Carné (1953). Il regista francese ha affrontato questa volta il problema della contemporaneità, ispirandosi al romanzo zoliano e sfrondandolo, facendone cioè un'opera autonoma e personale. La preoccupazione, quindi, di rendere attuale il dramma di Teresa, lo ha portato ad alcune variazioni non soltanto ideali, ma perfino strutturali del racconto. E ne è venuta fuori un'opera tutta di Carné, seguita con gli schemi già a suo tempo sperimentati da Renoir in *La bête humaine,* pure tratto da Zola. Oltre alla contemporaneità, Carné ha inserito altri motivi più pertinenti alla sua poetica come, fra l'altro, un personaggio nuovo (quello interpretato da Roland Lesaffre) che assume il ruolo simbolico della coscienza che rimorde ai due assassini. Una circostanza esterna, come quella dell'uccisione avvenuta anziché in barca, sul treno, fa presupporre che Carné abbia voluto svincolarsi dalla soggezione di Zola, ricreando solo le figure essenziali del dramma, e portando invece l'indagine ad un periodo più vicino e verosimile. Tuttavia il film pare piuttosto opera minore di Carné e comunque di gran lunga inferiore ai film francesi anteguerra, tratti non soltanto da Zola, ma anche da altri scrittori. Motivo per cui si può concordare con l'Aristarco, quando dice che « non basta cambiare epoca e ambiente (non Parigi, ma Lione) per rendere "contemporaneo" il dramma di Teresa: il film di Carné, in altre parole, non è una continuazione nel tempo, un passo innanzi rispetto alla visione di Zola, un ulteriore sviluppo del passato, un progresso storico nello studio critico dell'uomo; anzi nell'ambito di un tale studio esso costituisce un passo indietro; vengono a mancare gli elementi presenti nel romanziere, la denuncia della corruzione politica, sociale, naturale. E l'idea di Zola si fossilizza nell'abbandono del processo *ereditario,* per un processo *fatale;* prende corpo, nel film, un personaggio testimone purtroppo caro a Carné: il destino si accanisce anche qui a separare i due protagonisti. Ascoltando, invece, le ragioni dell'autore del film, le intenzioni erano del tutto diverse ». « Lo spirito di *Teresa Raquin* — aveva detto infatti Carné — è una passione violenta, anzi esacerbata, che non poteva accordarsi col carattere superato dell'epoca. La trasposizione s'imponeva nella forma per poterne rispettare il fondo. Infatti tutta la prima parte è rimasta assai fedele al romanzo. Sulla strada della trasposizione, siamo stati costretti a immaginare un rimbalzo drammatico con l'irruzione di un nuovo personaggio, che non esisteva nel romanzo. Al posto del fantasma della vittima, che si drizza fra i colpevoli, noi abbiamo fatto intervenire un giovanotto, un avventuriero, che vuol separare gli amanti. Rappresenterà nell'azione la parte della fatalità. »

* * *

Un più probante avvicinamento al clima del naturalismo zoliano si è avuto da parte di Renoir con un film già citato, *La bête humaine.* Ne abbiamo par-

lato quando abbiamo fissato le differenze cronologiche inserite da Carné, ed ora è il tempo di chiarire le sostanziali differenze fra il film di Carné poc'anzi esaminato e quello di Renoir del 1938. Anche Renoir si è concesso alcune « licenze », trasferendo la vicenda all'epoca attuale, e sciogliendo il nodo narrativo, in terminologie precisamente cinematografiche. E questo è uno dei pregi maggiori e fondamentali del film, cui va aggiunto il desiderio di mantenere indenne lo spirito narrativo zoliano, ed il procedimento seguito dallo scrittore. Il Lantier di Zola, così come quello di Renoir, è costruito secondo i canoni del naturalismo, per processi, cioè, di indagine sulle tare ereditarie, determinate soprattutto dall'ambiente di contorno. Quest'ultimo aspetto, anzi, assume non un valore marginale, ma addirittura essenziale, e, a parte la classica sequenza del treno, tutto ciò che costituisce il mondo di Lantier — la ferrovia, i caselli ferroviari, le fumanti locomotive — fa da raccordo al processo psicologico interiore di Lantier, che Jean Gabin interpreta da grande attore ed a quello di Simone Simon, preda incontrollata di ciechi istinti erotico-sessuali. C'è anche, nel mutamento di tempo, il desiderio di partecipare alle ragioni etico-economiche dell'ambiente, e di una determinata classe sociale, costretta a vivere fra ristrettezze mentali. L'opera di Renoir si discosta, è vero, dalla trama offerta da Zola, ma vi aderisce climaticamente ed ambientalmente, riuscendo a manifestare un vero e proprio processo di ripensamento e di dimensionamento alla sensibilità, gusto ed armonia caratterizzanti lo stile del regista. Perciò non ci sentiamo di condividere il giudizio di chi ha scritto che « Jean Renoir si è basato su un romanzo di Emile Zola per la *Bête humaine,* che del romanzo conserva il titolo; ma la prima sequenza, che in un certo senso è strettamente documentaria, la corsa del treno da una stazione all'altra, non corrisponde ad alcuna descrizione analoga del romanzo; è assoluta invenzione del regista, e si potrebbe dire, anzi, invenzione *in loco,* addirittura improvvisazione, con la conseguente composizione di montaggio (...). Il romanzo non gli ha fornito che i termini della trama, i capisaldi del racconto: successivamente elaborato, per realizzare la sequenza del treno in corsa, che non risulta avulsa dal resto della vicenda; anzi ne costituisce, in certo senso, il misterioso movente psicologico » (5). A nostro avviso, invece, Renoir ha inteso bene ciò che doveva e ciò che non doveva accettare del naturalismo zoliano, e quanto dello scrittore rimaneva ancora di più o meno attuale. Egli ha pure scoperto che le ragioni remote che fanno agire i personaggi del ciclo dei Rougon-Macquart non dovevano trovar radice soltanto nell'alcoolismo, o in quelle tare ereditarie di cui si compiaceva parlare l'autore, ma nascevano prima di tutto da una condizione umana, da un ambiente, da un sistema sociale. Togliendo Lantier dal suo tempo, Renoir non ha tradito — come invece ha fatto Carné — l'ispirazione, né tanto meno Zola, ma ha attualizzato una situazione esistenziale. Si potrebbe aggiungere, a conclusione, con Pietro Paolo Trompeo che « il cinematografo con le sue messe a fuoco ha ridotto il naturalismo alla misura classica, senza togliergli nulla del suo mordente. » In Renoir,

(5) F. Pasinetti e G. Puccini: « La regia cinematografica », Ediz. Rialto, Venezia.

infatti, « la lingua di Zola si classicizza, poiché Renoir ne ha tolto via l'ingombrante terminologia tecnica o l'ha passata in sottordine. »

* * *

Ben cinque sono le edizioni, secondo Aristarco, dell' « Assommoir ». Effettivamente lo spunto è tale da prestarsi a facili ed entusiastici problemi di spettacolarità. Lo « scannatoio » in cui l'umanità dimessa, sconsolata, tarata del tipico mondo zoliano, trova conforto alle pene ed alle amarezze della vita, fa parte di un complesso e profondo significato umano e sociale. Per Zola quello che più interessa è il fenomeno di abbrutimento da alcool, e la saturazione bestiale cui si sottopone l'organismo umano, propenso a stordirsi e a trovar piacere in certe buie e maleodoranti osterie.

Che cos'è l'*assommoir?*, si chiede Francesco De Sanctis. « E' una evoluzione a rovescio, dell'uomo all'animale, dall'ideale umano di Gervasia sino all'idiotismo, alla intelligenza cristallizzata, all'essere morale, all'essere fisico incadaverito. » Il movente morale che fa scaturire il dramma di Gervasia è sì la delusione ed il disgusto, congiunti alla consapevolezza di un destino accanitamente avverso, ma è anche la totale abdicazione al senso dell'umano, e la certezza che il male non può essere che tale, quantunque il lottare contro di esso possa costituire talvolta motivo di orgoglio per Gervasia. Lo schifo e la nausea per una situazione irresolubile, la perversità accanita nascosta sotto l'apparenza melliflua di Lantier, la bestialità di Copeau, e soprattutto quel « menage » a tre, impostole, e l'incapacità di uscire dal cerchio stringente dei sensi, senza poter ricomporre l'armonia vitale, fa da sfondo al romanzo che ha un titolo così indicativo e veritiero. L'*assommoir* « è la bottega dei liquori spiritosi, la cloaca massima da cui derivano tutte le lordure. E' là che Lantier preparava l'abbandono della compagna. E' là che Copeau tra cattivi compagni dichiarava il suo affetto a Gervasia. »

Se dunque alla base del romanzo sta codesto ambiente, come si può prescindervi? A meno che non si voglia, anche questa volta, ridare al racconto un nuovo indirizzo, per limitarsi solo a scoprire gli aneliti e le aspirazioni di Gervaise. Che è quanto ha fatto René Clément. Egli infatti, in dubbio se accettare, o meno, totalmente la lezione di Zola, si è trovato a un bivio. « Il problema più grave che abbiamo affrontato — egli ha detto — è quello della diversità di linguaggio tra letteratura e cinema. C'erano da superare le diversità di lunghezza, di ritmo, di modi espressivi. C'era poi da scegliere: mettere al centro del nostro film l'ambiente, il bistrot dove si raccolgono e sfilano le varie figure del racconto, o svolgere la storia intorno a uno dei personaggi principali: Gervaise, Gouget o Lantier? Abbiamo scelto questa seconda via, che ci è sembrata più suggestiva e più ricca di possibilità drammatiche ed emotive. E tra i tre personaggi abbiamo preferito Gervaise perché ci è parsa la figura più commossa e umana, quella che è meglio in grado di riassumere il mondo di Zola, forse la figura prediletta dello scrittore. » In questo senso si può parlare di un ripensamento da parte del regista nel film *Gervaise,* dell'opera zoliana; un ripensamento non soltanto in termini linguistici cinematografici (preoccupazione da non sottovalutare), ma in chiari e precisi indirizzi ambientali, riferentisi alla concezione sperimentale della vita, alle sue

esigenze sociali, ai suoi sviluppi etici ed umani, e soprattutto alle sue precise formulazioni storiche. Il concetto di Clément è stato quello di portare sul piano di una indagine a posteriori il tempo di Zola, quella nascente borghesia, quello sviluppo economico da ristrette e chiuse barriere, alla più ampia e complessa struttura economica industriale, di cui già si sentiva allora urgente una soluzione sindacale ed una ribellione classista. E' più di tutto il dramma di una classe sociale, quello di *Gervaise,* tant'è vero che la stessa protagonista, tentando di scalare con semplicità la via del benessere, si trova a cozzare contro l'indifferenza e la cattiveria degli uomini; non di quelli che potrebbero essere gli sfruttatori del lavoro altrui, ma proprio di quei poveri operai in *blouse,* sacrificati da un lavoro e da una fatica spesso mal retribuita e iniqua. Il succo sostanziale, perciò, dell'opera zoliana è in tale incattivamento dell'animo umano.

* * *

In una « miscellanea » di film, tratti da opere zoliane, del periodo muto e di quello sonoro, i titoli saranno sufficienti a vedere come i vari romanzi abbiano trovato cornice adatta alla dimensione cinematografica. Basterà dire, fra l'altro, che all'edizione di *L'argent* (1928) di Marcel L'Herbier, fanno riscontro *Fecondité* (1929), interpretato da Diana Karenne, e nel periodo sonoro *Au bonheur des dames* (1929) di Duvivier e *Le rêve* (1931) di Jacques de Baroncelli.

Anche il romanzo « Pot-bouille » ha mosso recentemente l'ispirazione a Duvivier. Pare tuttavia molto indicativo il fatto che il regista abbia riveduto e corretto il concetto fondamentale dell'opera zoliana. Infatti in *Le donne degli altri* (1958) tratto appunto dal romanzo in parola, più che il gran caseggiato, dove prende alloggio Ottavio Mouret, tipo di arrivista inqualificabile, risulta interprete della vicenda la singolarità del protagonista (Gérard Philipe) che rifà un po' il verso alla solita figura del dongiovanni impenitente. Clima ed ambiente non sono zoliani; Duvivier ha ritenuto opportuno dare al film una andatura operettistica, o meglio posciadistica.

Per concludere, il tipo di narrazione instaurato da Zola, e con il quale si chiede alla sperimentazione della natura ispirazione, si addice al cinema? Si può rispondere affermativamente, purché il così detto naturalismo non si limiti a pura e semplice formula. In Zola — come avviene del resto per ogni vero artista — c'è un superamento della formula. « Egli crea perciò quadri straordinariamente efficaci e penetranti. In ogni lettore producono una profonda impressione le descrizioni che Zola ci dà di miniere, di mercati, della borsa, di campi di battaglia, di teatri, di corse di cavalli. Forse nessuno più di Zola ha saputo dipingere in modo colorito e suggestivo la cornice " esteriore " della vita moderna » (6). Se si deve esser del tutto sinceri, si deve affermare che purtroppo la cornice ha fatto parte per lo più preponderante nella realizzazione di film tratti da opere zoliane; lo spirito di indagine sociale, e soprattutto il gusto per la *tranche de vie,* hanno avuto poco posto nei film. E, per concludere, bisogna dire che il cinema mai come in questo caso

(6) G. Lukàcs: « Saggi sul realismo », Ediz. Einaudi, pag. 125.

non ha tenuto conto delle parole stesse dello scrittore, quando — riconoscendo i suoi limiti — disse: « Troppo sono figlio della mia epoca, troppo profondamente sono ingolfato nel romanticismo per poter sia pur sognare di liberarmi di certe prevenzioni oratorie... ».

Guy de Maupassant

Se davvero le parole di Edmond de Goncourt avessero avuto corrispondenza con la realtà, Guy de Maupassant sarebbe passato quasi inosservato. Manifestare, infatti, un giudizio come questo: « M. è un grande novelliere, un molto delizioso raccontatore di novelle, ma uno stilista, un grande scrittore, no, no...! », oltre che risultare molto pericolo (perché impegna chi lo esprime) è del tutto fuori luogo. Se c'è una qualità preminente nella prosa maupassantiana, questa è proprio lo stile, quello stile, per dirla con il Buffon, che « è l'uomo », e che risulta inconfondibilmente suo. D'altra parte non si può ritenere equanime simile giudizio limitativo, giacché sappiamo che il de Goncourt mal condivideva le idee del Flaubert e perciò del suo allievo Maupassant. Si potrebbe citare, a tal proposito, un altro giudizio, di un critico che non fa mistero di appartenere ad una corrente « realistica marxista », quando mette in risalto il conflitto evidente nei due scrittori francesi, tra realtà oggettiva e soggettiva, asserendo che « tanto il maestro che l'allievo hanno risolto questo compito con il massimo virtuosismo. Ma il compito stesso significa un rimpicciolimento dei fini dell'arte e rappresenta un vicolo cieco per il realismo » (7).

Si può accettare, a cuor leggero, simile limitazione? Questo spetta evidentemente alla critica letteraria, e perciò resta soltanto la convinzione, dal nostro stretto punto di vista, di trovarci di fronte ad uno scrittore per il quale il cinema ha avuto una particolare predilezione. Fuori di ogni disquisizione di critica letteraria, e lontani dalle *impasses* di una severità del tutto occasionale, decantando il giudizio e lasciandolo alla responsabilità di chi lo ha formulato, che altro ci resta se non esaminare perché la narrativa maupassantiana abbia suggerito film di carattere eccezionale? A questo proposito occorre prima di tutto scoprire quali sono i valori fondamentali della prosa di Maupassant. E non si può parlare di lui, se prima non si è accennato al maestro: Flaubert. Si ritiene, erroneamente, che Maupassant abbia attinto molto dal metodo narrativo flaubertiano. L'autore di « Madame Bovary » esercitò effettivamente un certo fascino sul giovane scrittore, e forse non è escluso che la maggior spinta a guardare alle possibilità intrinseche di osservatore e di narratore Maupassant l'abbia avuta dal suo maestro, ma si tratta evidentemente di due personalità assai diverse. La critica attuale tende a limitare in parte i rapporti di influenza fra i due scrittori. Scrive infatti il Lalou che « Flaubert volle far beneficiare il giovane della sua esperienza, lo associò alle sue ricerche per la documentazione di « Bouvard et Pécuchet », lo avviò alla dura disciplina dello stile, insegnandogli ad andar a fare un giro in campagna; a guardare un albero fino a che gli appare differente da tutti gli altri

---

(7) G. Lukàcs: op. cit., pag. 190.

alberi e, una volta rientrato, a raccontare in cento righe quello che aveva visto. Ma non bisogna dimenticare che Maupassant aveva subìto l'influenza di Louis Bouilhet: a trent'anni esitava ancora tra la poesia e il romanzo; lo stesso anno pubblicò il volume intitolato « Des vers » e nelle « Soirées de Médan » la prima delle sue grandi novelle: « Boule de suif » (8).

Ora, se v'è stata dapprima perplessità nella scelta di un indirizzo letterario, e se poi, sotto consiglio di Flaubert, Maupassant optò per la prosa, ciò significa solo che c'è stato uno scambio di opinioni, e che il più vecchio scrittore aveva ravvisato nel giovane maggiori possibilità di riuscire nella prosa narrativa; e questo può aver ingenerato l'equivoco. Si tratta quindi, evidentemente, di suggerimenti e consigli non di vera e propria derivazione letteraria. Rimanendo dunque nel limite della ortodossia critica più attendibile, quello che si deve fare, prima di tutto, è conoscere quali sono, dal punto di vista cinematografico, le qualità preminenti di Guy de Maupassant. Per coloro che intendono l'espressione cinematografica in tutto o in parte derivata dalle esperienze della narrativa, e sopratutto per i sostenitori di quella « novella cinematografica » di cui parlavano alcuni teorici del film, Maupassant sembrerebbe il più indicato ad ogni ordine di esemplificazione. In lui, infatti, è presente il gusto per il « taglio » della scena; i suoi racconti hanno quasi la forma di una « scaletta » cinematografica. Un esempio può chiarire quest'affermazione. Si prenda la celebre novella « Boule de suif ». In essa Maupassant è riuscito a costruire un clima ambientale e psicologico con tratti chiari ed inconfondibili. I personaggi che l'autore pone sulla diligenza balzano di primo acchito ai nostri occhi nella loro piena misura umana. Bastano soltanto poche parole per farli conoscere. Di Loiseau dice che « vendeva del pessimo vino a piccoli spacci di campagna » (in questo modo ci ha descritto il noto tipo del piccolo affarista); del signor Cané Lamadon afferma che è una « persona rispettabile, pezzo grosso nei cotoni, proprietario di filande, ufficiale della Legion d'onore e membro del Consiglio regionale... » (ecco abbozzato il tipo del borghese che ha fatto strada, stimato e riverito da tutti, in tono con il suo stesso aspetto di uomo altero), e così via. A conclusione, lo scrittore completa il giudizio sulle sue invenzioni realistiche scrivendo: « Queste sei persone che occupavano il fondo della vettura, rappresentavano, della società, il ceto benestante, senza preoccupazioni e potente: la gente onesta patentata che ha una Religione e dei Principii... ». Il campionario umano non è ancora finito: c'è il contrasto fra Cornudet, il « ben noto demagogo, il terrore della gente per bene » e lei, Boule de suif, « piccola, rotonda dappertutto, imbottita di grasso, la pelle lucida e tesa, il seno opulento che esplodeva sotto il vestito, le dita grassottelle, strozzate alle falangi, simili a salsicciotti infilati in uno spago... ». Da questa tipizzazione si desumono quindi i vari caratteri esteriori e interiori, con un procedimento descrittivo analogo a quello usato dal cinema. Maupassant è uno scrittore al quale il cinema può ricorrere con tutta facilità non essendovi praticamente in lui difficoltà a che la narrazione possa essere trasferita sullo schermo. Ora, data una premessa tanto ottimistica, si dovrebbe trarre la conclusione che il cinema è riuscito a ricreare in modo ineccepibile

(8) R. Lalou: « Littérature française contemporaine », Les Editions G. Crés et C., 1923.

romanzi e novelle maupassantiane, senza tradirne lo spirito, lo stile, la costruzione ideale e tematica. Viceversa il nostro ottimismo si dilegua non appena si esaminano da vicino i film ispirati alle più notevoli opere letterarie di Guy de Maupassant.

A proposito della novella « Boule de suif », il cui esame ci porterebbe assai lontano, le edizioni cinematografiche hanno posto la loro attenzione su un aspetto più appariscente, e meno sostanziale. L'aspetto visivo era costituito dall'occasione che determinava il viaggio della diligenza, la guerra del 1870. Quindi ricostruire con dettagli spesso crudi, le vicende della sconfitta e costellare il viaggio di quegli strani personaggi di episodi anche secondari, ma ove apparisse evidente l'inquadramento temporale del racconto, poteva essere una soluzione, in fondo, non del tutto ovvia e trascurabile. Ma la novella si conclude con un finale pressoché intraducibile, mediante il quale si riesce a comprendere la immutabilità dei sentimenti umani che l'autore ha voluto esprimere. Qualche cosa di analogo, in cinema, è stato fatto da John Ford con *Ombre rosse*.

In *Pyska* di Michajl Romm (1931-34), tratto dalla novella di Maupassant, si è tenuto conto soprattutto della verità psicologica dei personaggi, e poiché il film era muto, la dimensione umana dei personaggi era resa da un montaggio particolare. Mario Gromo, recensendo il film all'indomani della sua presentazione alla Mostra di Venezia, notava che il frammento migliore è « costituito dalla prima, dalla seconda e dall'ultima bobina » con « un contrappunto efficacissimo di primi piani, una sapienza talvolta ossessiva di ritmo e di sequenza. » Pur essendo la sua importanza limitata al fatto che la novella di Guy de Maupassant era stata considerata nella sua giusta luce di contrasto di caratteri, tuttavia il film era abbastanza positivo. Tradurre realisticamente personaggi così vivi nella loro struttura significa comprendere il valore della novella maupassantiana, e così è avvenuto nel film di Romm.

Viceversa un *Boule de suif* di Christian-Jaque (1945), che ricordiamo per dovere di cronaca, ha puntato l'attenzione sul motivo esterno della storia, sull'inquadramento storico dell'avvenimento, con un rapporto non sempre risolto fra i fatti e la consistenza psicologica dei personaggi. Ma l'influsso della narrativa maupassantiana va oltre le pure e semplici trascrizioni dalle sue opere; lo stesso Griffith aveva appreso a vedere la realtà, oltre che attraverso la lettura di Tolstoi, anche da quella dei romanzi e delle novelle di Maupassant. Alcune novelle, del resto, hanno potuto ispirare altri film, citati in parecchie storie del cinema come, fra l'altro, un film di Bernard Deschamps, *Le rosier de M.me Husson* (1932), interpretato da Fernandel e Françoise Rosay.

Resterà comunque fra le migliori interpretazioni dello spirito e del clima maupassantiani la notevole opera di Jean Renoir *Une partie de campagne* (1936), mediometraggio rimasto incompiuto. Soltanto nel 1946 esso apparve sugli schermi, e fu possibile perciò vedere come Renoir avesse risolto sul piano figurativo e poetico un bellissimo idillio, conferendo all'opera il suo stile inconfondibile. L'educazione letteraria e pittorica di Renoir ha influito sulla realizzazione del film; gusto e slancio poetico, assommandosi, hanno contribuito a ricreare il clima ambientale e spirituale della Francia del periodo impressionistico. Il Sadoul lo conferma quando scrive: « Non è soltanto a causa

dei graziosi vestiti indossati, che Sylvia Bataille pare uscita da un quadro impressionista. Essa si apparenta al Manet del " Bar delle Folies Bergère " e del " Père Lathouile ", al Toulouse-Lautrec del " Moulin Rouge ", all'Auguste Renoir del " Moulin de la Galette ". E quella bionda un po' matura e prosperosa, coricata nell'erba per la siesta meridiana, non è che una delle " Demoiselles de La Seira " di Courbet. Il luccichio del sole sulle alte erbe di luglio, l'altalena all'epoca dei vestiti a strascico, i piatti colmi di fritture sotto i pergolati, i canottieri in maglia a strisce bianche e celesti, vivono in questa *Partie de campagne* come nella " Grenouillière " dipinta da Manet e descritta da Maupassant. L'arte, la sensibilità, la visione perfetta, il senso plastico e la gentilezza di Renoir, sono una meraviglia » (9). Questo senso pittorico impressionistico, reso con estrema sensibilità e semplicità, indica quale interesse culturale avesse il regista prima di porre sullo schermo quelle immortali pagine maupassantiane. Ed è questo un tipico modo di prendere in esame un'opera letteraria, scavandone il significato con un processo a posteriori, rivedendo con la sensibilità personale di artista ispirato le parti più importanti e mettendo in risalto il tempo e l'epoca. Un altro critico francese, pur ritenendo piuttosto discontinuo il film, è del parere che ciò che domina nell'opera di Renoir, « ciò che fa dimenticare le sue imperfezioni, é l'amore alla vita che traspare da ogni immagine. Renoir porta in sè il retaggio d'una sensibilità meravigliosa, quella di suo padre Auguste. Anche Jean è un grande impressionista. In questa storia d'una scampagnata domenicale del 1860, di un idillio effimero tra la giovane Henriette e il canottiere, già raccontata da Maupassant, vibra un'infinita simpatia per tutto ciò che vive, per tutto ciò che si muove e respira, una specie di fervore panteista » (10). Ciò conferma pienamente con quale spirito di adattamento, vorremmo dire con quale religiosa attenzione, Renoir si sia avvicinato al testo letterario di Maupassant, e come abbia saputo rendere sullo schermo quella gioia di vivere, quel senso della natura, quella predilezione per il paesaggio campestre, che sono abbondantemente racchiusi nelle pagine dello scrittore francese.

* * *

Se le novelle occupano un posto preminente nella produzione letteraria di Guy de Maupassant, anche nei romanzi si raccolgono l'ispirazione e le ansie naturalistiche dello scrittore. Forse in essi Maupassant non raggiunse la perfezione stilistica delle novelle, e ciò potrebbe dar ragione alla tesi esposta dal de Goncourt, tuttavia — ai fini della trasposizione cinematografica — i romanzi costituiscono materiale più ampiamente illustrativo. La più complessa materia evidentemente si presta con maggior facilità ad essere trasferita sullo schermo, che vuole fatti e atmosfere molto analizzati che la novella, per evidenti ragioni di spazio, non può contenere. Resta pur sempre, anche nei romanzi, la sensibilità maupassantiana per il taglio narrativo e per la consistenza umana dei personaggi. Inoltre il realismo di alcuni episodi riesce a

---

(9) G. Sadoul: « Court-métrages: *La partie de campagne* », in « Lettres françaises », Paris, 3 gennaio 1947.

(10) J. Vidal: « *Une partie de campagne* », in « Lettres françaises », 17 dicembre 1946.

fondersi armonicamente con il contesto del romanzo. Si veda, ad esempio, « Bel Ami ». Tutto il romanzo tende a dimostrare qual'è l'aggancio reale del personaggio e quale la sua posizione ideale rispetto agli altri. Per mettere insieme le due cose, Maupassant ha posto il proprio personaggio in una Parigi *fin de siècle* magistralmente descritta. Così il classico tipo dell'arrivista, dell'uomo che ricorre a qualsiasi mezzo lecito ed illecito pur di raggiungere il proprio fine di profitto è reso con uno stile a tratti perfetto.

Va da sé che, avendo a disposizione una sostanza così densa di motivi umani e sociali, qualcuno abbia tentato di trasferirla pari pari sullo schermo. Willi Forst, infatti, quasi ci riuscì nel suo *Bel Ami* del 1939, dando argomenti a quanti sostengono la possibilità di trasferire sullo schermo un'opera letteraria. Il film ebbe, ai suoi tempi, un grande successo, e per merito di Willi Forst la cinematografia tedesca uscì dagli schemi propagandistici del Terzo Reich per raggiungere, attraverso la leggerezza del piglio narrativo, il gusto della composizione e il prezioso accordo tra musica e immagine, esemplari forme di espressione. Attratto dal tema e soprattutto dalla necessità di offrire un quadro credibile della *belle époque,* Willi Forst, tentando di evadere dalla realtà politica del suo paese, ha ritrovato la sua migliore vena, conferendo al personaggio di Bel Ami forse un aspetto diverso da quello dato dal Maupassant, ma confacente allo spirito della Parigi di fine Ottocento. L'interpretazione che il regista ha dato del personaggio risente, è vero, di quello stile operettistico tanto caro alla Vienna degli Asburgo, e che Forst aveva saputo rendere assai bene nei suoi film precedenti, ma ha costituito un ottimo spunto per la ricreazione di un'epoca, così come certamente era nelle intenzioni del romanziere.

* * *

Per parlare in termini assolutamente elogiativi, però, bisognerà ricordare un altro squisito artista dello schermo, un vero e proprio creatore di film d'alto livello stilistico. Infatti il solo Max Ophüls si può dire sia riuscito a dare, oltre che Renoir, una interpretazione autentica e personale del mondo maupassantiano. Del resto, il regista austriaco si sentiva tendenzialmente avviato, per educazione, a un gusto maturato attraverso la lettura di certi autori dell'ottocento, e fra questi di Guy de Maupassant. Si intuisce subito questo gusto di Ophüls vedendo *Liebelei, La Ronde* e *Le plaisir* nel quale ultimo il regista, traendo lo spunto da tre novelle di Maupassant, è riuscito a dare un'interpretazione cinematografica autonoma, e pur tuttavia non contrastante con lo spirito dello scrittore francese. E' presente nel film *Le plaisir,* in modo evidente, un affetto per lo scrittore e una accettazione non passiva del testo. Le tre novelle sono state scelte ad arte per cogliere l'aspetto più genuino del mondo maupassantiano; e già la prima, « Maison Tellier », così scabrosa per l'argomento, riesce in mano di Ophüls ad essere espressa con una castigatezza e un vigore drammatico eccezionali. Chiunque altro avrebbe potuto cadere nel cattivo gusto, ma il regista, mediante una sottile consapevolezza del mezzo cinematografico, ha fatto rivivere la pagina scritta con una discrezione assai poco frequente nel cinema. Si ricorderà, ad esempio, come Ophüls mostri la famigerata Maison Tellier, e con quale sottigliezza di analisi presenti i suoi personaggi. L'intuizione del regista, che assomma a discrezione

buon gusto, si dimostra in quella sequenza analogica che ci viene offerta con una dettagliata panoramica delle « persiane chiuse ». E, proseguendo, notiamo il grande interesse del regista per la natura, con quella passeggiata in carrozza lungo la strada alberata, vista mediante inquadrature soggettive. Qui la pagina diventa immagine viva e si ha effettivamente la sensazione di un passaggio naturale dallo stato d'animo alla natura circostante. Dei tre episodi, di cui si compone il film, migliore è certamente il primo, ove la narrazione maupassantiana diviene, per merito del regista, tutta preziosa immagine, concatenata da un ritmo perfettamente consono al clima spirituale dei personaggi.

Per un altro romanzo, « Une vie », recentemente portato sullo schermo da Alexandre Astruc, il discorso si fa meno ottimista. Avvertiva lo stesso regista che il romanzo « non può toccare il pubblico del 1958, per le stesse ragioni che incantarono i contemporanei di Maupassant. Bisognava cercare di trovare uno stile che, senza snaturare lo spirito e l'opera di Maupassant, corrispondesse al gusto ed alle esigenze d'un pubblico abituato a un modo nuovo di sentire. » Ed ecco come il regista afferma di aver risolto il problema: « Bisognava anche raccogliere una storia che, se noi l'avessimo seguita alla lettera, avrebbe fornito materia per un film due o tre volte più lungo di quello che noi dovevamo fare. Maupassant non è soltanto il grande romanziere realista che tutti crediamo: la sua arte è piena di poesia. Noi l'abbiamo letto e riletto attentamente. E' lui che ci ha incoraggiato a scegliere questa via. *Une vie* non è soltanto un contratto di notaio: è una storia d'amore eterna, e, come tutte le storie d'amore, è fondata su elementi drammatici. » Dopo simili proposizioni è facile arguire quale destino poteva avere il romanzo di Maupassant, ridotto ad una semplice storia d'amore, e decantato da tutto quel complesso di situazioni etico-storiche che ne erano alla base. E non è affatto vero che non si senta, anche qui, la presenza di una realtà storica inconfondibile: basti pensare alla posizione diversa di Jeanne Dandieu, rispetto a quella di Julien de la Mare. Vi sono due condizioni sociali all'origine del dramma, che ha certamente molti spunti con quello analogo dello stendhaliano Sorel di « Rosso e nero ». Cade, a nostro avviso, quanto affermato dal Lukàcs quando, prendendo ad esempio per la dimostrazione di una sua tesi, il romanzo « Una vita », dire: « La vicenda del romanzo s'inizia nel periodo della Restaurazione e termina non molto prima della rivoluzione del 1848. Il romanzo illustra dunque la stessa epoca di cui Balzac è stato il grande storiografo. Ma, volendo rilevare un unico ma significativo tratto di questo romanzo, sebbene la vicenda si svolga in un ambiente aristocratico, il lettore non si accorge neppure della rivoluzione di luglio, non nota che la posizione dell'aristocrazia nella società francese alla fine del romanzo è diversa da quella che era nel principio » (11). Ciò non appare, almeno dalla lettura del romanzo, giacché vi sono espressi proprio tutti gli aneliti e le ansie della borghesia, e la decadenza dell'aristocrazia, in modo davvero ineccepibile, descritti soprattutto nei personaggi, che vivono dall'interno non solo il loro dramma umano, ma anche quello della società cui appartengono.

(11) G. Lukàcs: op. cit., pag. 191.

Per tornare però al film, che si avvale, fra l'altro, di interpreti quali Maria Schell, efficace nella sua espressione di donna umiliata, e di un colore spesso ricreante la profondità del dramma, si può dire che ci troviamo a giudicare un'opera non del tutto felice. Nonostante i buoni propositi, il regista pare abbia tenuto più conto delle qualità spettacolari e dell'attualità dell'argomento che del romanzo così come Maupassant l'aveva concepito. I personaggi si muovono a vuoto, sono per lo più « condannati a vivere » avvenimenti che non sentono, e sembrano perseguitati da un « demonismo » interiore non bene espresso per mezzo del racconto cinematografico. C'è, d'altro lato, un buon adattamento scenografico, e c'è pure la presenza del paesaggio, nell'alternarsi delle stagioni, reso in toni coloristici a volte sapienti a volte troppo sciatti. E' una prova, però, che nulla aggiunge alla sensibilità di Astruc. E anche questa volta l'ombra dello scrittore francese sarà stata turbata da una trasposizione che ha snaturato in parte la sostanza dei personaggi da lui così genialmente costruiti ed intesi.

Fino a questo momento non risulta che altri abbiano tentato di risolvere sul piano cinematografico la prosa narrativa maupassantiana. Ad eccezione di Renoir e di Ophüls, tutti gli altri tentativi sono stati piuttosto modesti; hanno contribuito, sì, ad avvicinare lo spettatore alle immortali pagine di Maupassant, ma oltre a ciò nulla di nuovo hanno aggiunto a quanto ci è stato detto da uno scrittore che il cinema non ha ancora del tutto scoperto.

Note

In attivo il festival di Trento

Il riconoscimento che, in questi giorni, il Festival internazionale del film di montagna e dell'esplorazione ha ottenuto da parte dell'Associazione internazionale dei produttori cinematografici ci può, in certo senso, esimere dal tessere le lodi che gli organizzatori di questa simpatica manifestazione hanno meritato nel corso delle otto edizioni sin qui realizzate. Questo riconoscimento ufficiale avrà, senza alcun dubbio, un riflesso non indifferente nell'approntamento della prossima edizione. A noi, preme, però, sottolineare alcuni aspetti posti in luce dall'edizione passata: edizione che si è chiusa in attivo, ma il Festival — a nostro vedere — abbisogna di ulteriori rifiniture *perché esso non riscuota plausi solamente nel campo specializzato al quale si rivolge. Intendiamo, cioé, dire che il Festival di Trento ha in sé notevoli possibilità per svolgere una seria opera culturale, oltreché propagandistica, non solamente per quanto riguarda il cinema di montagna e quello di esplorazione.*

Se trattiamo delle rifiniture, *in apertura di discorso, ciò sta ad indicare che riconosciamo implicitamente i meriti ed i pregi della manifestazione (e gli organizzatori, del resto, conoscono bene il nostro pensiero al proposito e ci sanno particolarmente legati alla loro intelligente e proficua iniziativa). Ciò premesso, sarà bene, anzi tutto, riguardare il programma delle proiezioni. Il Festival — avendo otto anni di esperienze alle spalle — non ha più bisogno di farsi pubblicità vantando il «numero» delle nazioni partecipanti. Siamo giunti nel momento in cui deve tenersi in sommo conto la qualità, e non la quantità. Sappiamo gli organizzatori d'accordo con noi in questo senso, ma vogliamo dire loro — con tutta franchezza — che bisogna continuare a stringere i cerchi e che si deve, necessariamente, giungere ad un ristretto programma di proiezioni — particolarmente qualificato — in modo da lasciare spazio ad altre manifestazioni collaterali. Sull'esempio della Mostra di Venezia, pensiamo che le proiezioni dei film in concorso dovrebbero avvenire solamente in serata, mentre nel pomeriggio dovrebbero tenersi le proiezioni della «retrospettiva» (della quale diremo in seguito) e dell'«informativa». Riteniamo, infatti, che anche a Trento si dovrebbe giungere ad una netta distinzione tra i film di notevole rilievo (da ammettere in concorso) e quelli che possono invece considerarsi «informativi» (i quali dovrebbero essere inclusi in una sezione pomeridiana, il cui scopo sarebbe appunto quello di offrire un panorama generale del cinema di montagna e dell'esplorazione). Divisi in tal modo i film accettati dalla commissione di selezione, il Festival acquisterebbe rilievo e autorevolezza.*

A confermare quanto andiamo dicendo potremmo citare una ventina (e forse più) di film di vario metraggio, visionati quest'anno, i quali — seppure giustamente accettati dalla commissione di selezione — non avevano meriti tali da renderli degni di figurare in un Festival internazionale. Dello stesso avviso sono stati, evidentemente, gli organizzatori i quali hanno, appunto, incluso questi film nei programmi pomeridiani. Meglio sarà allora stabilire una precisa distinzione in anticipo e, di conseguenza, portare i film di notevole impegno nelle proiezioni serali. Siamo convinti — conoscendo ormai da anni il pubblico trentino — che tale suddivisione non recherà alcun danno, neppure da un punto di vista spettacolare, ché gli appassionati seguiranno con immutato interesse le programmazioni pomeridiane.

L'altro punto dolente riguarda la retrospettiva che neppure quest'anno — nonostante l'interessamento di John Huntley del British Film Institute — ha dato i frutti sperati. Era in programma il cinema britannico. Erano stati, in proposito, interpellati i responsabili del British Film Institute i quali, direttamente, hanno provveduto all'organizzazione e alla scelta del materiale. Alla resa dei conti, la retrospettiva del cinema britannico — pur se alcuni pezzi di valore non sono mancati — è parsa alquanto debole. Non intendiamo attribuire la responsabilità agli organizzatori trentini (i quali, del resto, hanno agito nel migliore dei modi rivolgendosi al British Film Institute) né agli organizzatori britannici (i quali hanno cercato di intuire *cosa si voleva da loro). Pensiamo che tali manifestazioni (come del resto, da qualche anno, accade a Venezia) debbano essere affidate a mani responsabili. E' difficile ordinare simili rassegne — e lo sappiamo per esperienza personale — ma è addirittura impossibile realizzarle quando ci si deve affidare a lettere e telefonate. Gli inglesi, nel caso di quest'anno, non avevano ben chiaro quanto si fa a Trento (e ce lo ha confermato lo stesso Huntley) e i trentini, d'altro canto, non potevano che affidarsi ad essi. E' evidente che non basta mettere insieme un certo numero di film interessanti per preparare una retrospettiva: è necessario che i film siano accompagnati da un testo italiano (trattandosi di opere in lingua originale), che per quelli muti sia approntato un testo esplicativo (o nel caso, che siano tradotte le didascalie), che le opere siano inquadrate storicamente e che lo spettatore possa, in pochi istanti, entrare nel clima della documentazione. Tanto meglio poi se, ad integrazione, verrà preparata una pubblicazione (non contano l'eleganza o la forbitezza, ma il contenuto) che ponga lo spettatore nelle migliori condizioni per apprezzare e valutare testimonianze che — certe volte — hanno carattere di eccezionale rarità. D'altro lato, la retrospettiva dovrà svilupparsi entro un più consistente arco di proiezioni e, anche per questo, dovrà essere realizzata con notevole anticipo rispetto al Festival di modo che chi ne è direttamente responsabile possa — con tutta tranquillità — rifinirla in ogni particolare.*

Detto questo — e sappiamo che Marco Franceschini, nuovo presidente del Festival, e i suoi collaboratori daranno alle nostre osservazioni il giusto peso — possiamo passare all'esame dei film presentati nel corso dell'ottava edizione. Vincitore assoluto è risultato — ed il consenso è stato unanime — Marcel Ichac con Les étoiles de midi, *film che precedentemente era stato presentato, con successo, al Festival di Berlino. «Il film si ricollega con origi-*

nalità innovatrice di idee, alla tradizione del film a soggetto di argomento alpinistico e costituisce uno spettacolo suggestivo, alla cui creazione hanno concorso una tecnica di superiore maturità, un gusto rigoroso per il documento autentico e un elevato senso del particolare rapporto che lega gli alpinisti alla montagna »: questa la motivazione, particolarmente favorevole, con la quale la giuria — Hans Ackermann (Germania), Giulio Cesare Castello (Italia) presidente, Gianni de Tomasi (Italia), Kurt Maix (Austria), Jean Jacques Languepin (Francia), Paul Rotha (Gran Bretagna), Guido Tonella per l'U.I.A.A. — lo ha ritenuto degno del gran premio città di Trento. Un premio che viene a confermare i notevoli meriti acquisiti nella sua lunga esperienza da Ichac, uno dei più autorevoli registi-alpinisti. La vivezza della narrazione, la tecnica talvolta stupefacente per perizia, il gusto delle trovate (la sequenza iniziale, prima dei titoli di testa, è esemplare), la misura, rendono questo film tra i più belli, e validi. Non solamente nel particolare campo del cinema di montagna: Ichac, infatti, ha realizzato un film che — anche da un punto di vista spettacolare — può accontentare i palati più difficili. Vi sono momenti in cui lo spettatore, grazie ad una tecnica smaliziata e intelligente, partecipa veramente alle rischiose e ardite evoluzioni che i rocciatori compiono sullo schermo. La parte relativa alla difficile ascesa del Grand Capucin lo testimonia in modo indiscutibile: è seguita con puntuale e puntigliosa scrittura e — una tantum *— i brani che, per ovvie necessità di lavorazione, sono stati « rifatti » in palestra sono stati realizzati e, successivamente, inseriti con tale abilità che non solamente essi non creano irritazione nello spettatore, ma sembrano far parte di un unico brano. E' questo un dato personale importante, ché, molto spesso, film dignitosi e interessanti cadono nei banali errori e nella fastidiosa evidenza del « ricostruito in studio ». Ai meriti accennati, va aggiunto quello di una straordinaria fotografia a colori (Eastmancolor) che, anche in virtù di uno schermo panoramico giudiziosamente proporzionato, aggiunge suggestione e fascino (operatori Georges Strouvé e René Vernadet).*

Il « Rododendro d'oro » (primo premio per i film di montagna di lungometraggio) è stato assegnato a Il tempo si è fermato *di Ermanno Olmi. Di questo film già si è scritto in queste pagine in occasione della sua presentazione a Venezia nella Sezione informativa e nella Mostra del documentario. La giuria, a Trento, ha tenuto a sottolineare che il film « imposta e risolve un delicato rapporto psicologico, entro un quadro ambientale insolito, con finezza di notazioni, con discrezione di accenti e con viva partecipazione umana. »*

Il secondo premio (« Rododendro d'argento ») è andato al film giapponese Chogolisa, hanayone no mine *(Chogolisa, il picco della sposa). In questo film « i fatti conservano la loro nuda eloquenza, al di fuori di ogni adulterazione spettacolare, e dalle immagini si sprigiona spesso un caldo senso di umanità. » La tecnica — fatto del resto solito per la produzione nipponica di genere documentaristico — è perfetta; senza riserve deve essere accettata la fotografia in Eastmancolor (operatore Miyoji Ushioda) che ha, talvolta, i toni raffinati delle suggestive stampe giapponesi (e non si dimentichi che questo film ha « fissato » una difficile e rischiosa ascensione himalaiana). L'ottica nipponica ha raggiunto una tale perfezione che i brani ripresi con « tele »*

quasi non si staccano dal resto delle immagini. Una prova, nel complesso, molto significativa che può essere segnalata tra le più valide apparse — in otto anni — a Trento.

La squisita fotografia in Eastmancolor (operatori Kuniichi Ushiyama, Kintaro Matsubara e Saburo Shimojo) ha fruttato a Fujii *di Masaka Akasa una particolare segnalazione. Il lungo documentario racconta, con particolare vivezza e misura, la vita che si svolge — nel giro delle quattro stagioni — attorno e sulle pendici del Fuyiiama, la montagna sacra del Giappone. Talvolta il racconto è sin troppo minuzioso, ma il pudore e la delicatezza con cui l'autore descrive la vita della sua gente non viene mai meno: è un esempio di singolare amore per la propria terra e di particolare rispetto per la propria razza.*

Non altrettanto valido è risultato il complesso dei cortometraggi di montagna. Si è affermato (« Genziana d'oro ») Phänomen Klettern *di Edmund Geer e Wolfgang Gorter; al secondo posto si è qualificato* Nel bosco ceduo *di Lionetto Fabbri. Per chiudere il panorama dei film di montagna ricordiamo che la produzione a 16 mm. è risultata di modesta rilevanza e che la giuria non ha assegnato i due premi riservati ai lungometraggi di tale formato e neppure il primo premio riservato ai cortometraggi. Il secondo premio è attribuito a* Ciel, rocs et glaces ou l'Alpinisme moderne *di Denis Bertholet « per le sue immagini prive di artificio, che esprimono il gusto schietto di una giornata di montagna ». Fuori concorso è stato presentato* G. 4, la Montagna di luce *di Carlo Mauri e Renato Cepparo. Il documentario ha fissato, in maniera alquanto ingenua e dilettantesca, le fasi salienti della vittoriosa ascesa della spedizione italiana al Gasherbrun IV°.*

La categoria dei film di esplorazione ha risentito, in modo particolare, dei rilievi mossi, lo scorso anno, dalla giuria nel suo verbale. Si disse allora che alcune opere — tra cui quelle giudicate migliori in senso assoluto — non rispondevano « propriamente alle caratteristiche richieste ad un film di esplorazione » e si auspicava che la selezione venisse « effettuata in base ad un criterio più rigorosamente stabilito dal regolamento » oppure che venisse variata la testata del festival in modo che « una più piena rispondenza possa esservi tra l'insegna del festival e le opere in esso accolte ». Simili raccomandazioni sono state tenute in evidenza, ma in maniera piuttosto discutibile. Non si è, infatti, variato il regolamento (che, al proposito, così si esprime: i film di esplorazione debbono rivelare originali aspetti geografici o etnici della Terra), *né è mutata la testata del Festival. Ci si è, esclusivamente, affidati alla personale interpretazione della commissione di selezione i cui membri hanno certo lavorato con onestà e precisione, ma il cui lavoro non può dirsi completamente soddisfacente. L'assoluto rigore che essa ha applicato — sulla scorta, a quanto ci è stato riferito, di testi e documentazioni attinenti le diverse regioni che erano di sfondo ai film d'esplorazione iscritti — ha portato sì ad una drastica riduzione del numero delle opere partecipanti in questa categoria, ma il problema è rimasto insoluto, ché non certo riducendo questa sezione al livello di « cenerentola » è possibile trovare la giusta soluzione.*

Tra i nove film d'esplorazione (contro i ventotto di montagna) la giuria

ha scelto giustamente Serengeti darf nicht sterben *(Serengeti non deve morire) dei tedeschi Michael e Bernhard Grzimek. Gli stessi autori (il giovane Michael è deceduto nel gennaio di quest'anno in seguito ad un incidente aviatorio, durante la fase di montaggio del film) avevano presentato tre anni or sono* Kein Platz fuer wilde Tiere *(Non c'è più posto per le belve) un documentario di lungometraggio che aveva posto in chiara luce il nobile impegno che aveva guidato i registi nella realizzazione di una documentazione che — a parte i meriti cinematografici — s'imponeva per la serietà e la accorata denuncia di una situazione resa ogni giorno più drammatica dagli avvenimenti. Questa volta i Grzimek (ai quali è stato pure assegnato il premio « Africanella » per il miglior film di soggetto africano) hanno puntato il loro obiettivo sulla necessità di tutelare la sopravvivenza delle diverse specie di animali selvaggi. Il loro grido di allarme « in un mondo provato da tante distruzioni nel recente passato e minacciato dal pericolo di una totale distruzione nel futuro » non scade mai nel retorica o nel vuoto parlare. Le immagini dicono con quanto amore questo film sia stato pensato e realizzato e noi concordiamo con la giuria che lo ha ritenuto « dotato di un senso poetico il quale lo innalza sopra il livello dei molti altri film dedicati all'osservazione di questo tipo di fauna ». Talvolta — ed anche questo fatto è stato rilevato nella motivazione del « Nettuno d'oro » attribuito al film — l'opera dei Grzimek devia dal tema principale. Riteniamo, però, che il richiamo degli autori al senso di responsabilità che deve guidare le nuove generazioni africane non sia ingiustificato e neppure « staccato » dal tema principale del film.*

La vittoria di Serengeti darf nicht sterben *è stata non poco contrastata da* Les rendez-yous du diable *del francese Haroun Tazieff. Il documentario, affascinante e straordinariamente abile, ha, per la prima volta, illustrato « con ampiezza di sguardo l'immane fenomeno naturale dei vulcani. » Ben di rado ci è accaduto di rilevare una tale arditezza di riprese (il colore gioca un ruolo di primo piano — operatore è lo stesso regista). Tazieff ha saputo cogliere, con risultati spettacolari eccellenti, gli aspetti più terrificanti delle eruzioni; la panoramica — grazie ad un brillante montaggio — è vivace e (sebbene il pericolo fosse evidente) non si avverte mai un senso di stanchezza. La parte finale presenta brani eccezionali ed il suo crescendo è ritmato con sconcertante abilità.*

Tra le altre opere di questa sezione meritano di essere ricordati Antarctic Crossing *di George Lowe (che ha meritato una particolare segnalazione) e* Les hommes oubliés *di Jacques Villeminot. Il primo, con la puntualità e la precisione consuete alla cinematografia britannica, ha fissato le pagine più drammatiche della memorabile traversata antartica condotta a termine da Hillary e Fuchs. La scrittura di questo documento è piana, lineare, priva di leziosi « intermezzi » (come solitamente avviene nei film di questo genere). Il secondo, dedicato alle nomadi e guerriere tribù Pitjantjaras, ritrae con attento impegno etnografico costumi e riti magici degli « uomini dimenticati » dell'Australia Centrale, che vivono ancor oggi allo stato del periodo neolitico.*

Qualche altro titolo — sia di film di montagna sia di film di esplorazione — potrebbe ancora essere fatto, ma tali citazioni non recherebbero contributi

di rilievo al panorama critico che abbiamo tracciato. Del resto una diecina di film — veramente validi — sono più che sufficienti per dare autorevolezza ad una manifestazione « specializzata » quale quella di Trento.

CLAUDIO BERTIERI

La IV Rassegna internazionale del film scientifico didattico

Giunta ormai alla quarta edizione, si è svolta anche questo anno a Padova la Rassegna internazionale del film scientifico didattico, frutto dei congiunti sforzi dell'Ateneo patavino e della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. La manifestazione, che ha avuto la partecipazione di oltre settanta film di diciotto nazioni diverse, ha mostrato un sensibile miglioramento, rispetto alle scorse edizioni, del generale livello della produzione, anche è mancato in essa il film che si distinguesse in modo netto dagli altri per particolari requisiti. Tuttavia, più che entrare nel merito di quanto durante i quattro giorni della Rassegna è stato visto, più che valutare la giustezza o meno dei premi assegnati, ci preme sfiorare il problema che la manifestazione ripropone, di anno in anno, con il suo stesso esistere: quello — appunto — del film scientifico didattico. Un problema che è in Italia tale, più che in ogni altro paese, in quanto concerne due settori che sono purtroppo da noi assai indietro rispetto ad altre nazioni europee: il settore dei sussidi audiovisivi e quello universitario in generale.

E' chiaro, in primo luogo, che per il film scientifico didattico il discorso strettamente cinematografico va radicalmente mutato: occorre cioè, per esso, prescindere da ogni dato di natura estetica o formale. La considerazione che del film scientifico didattico va fatta deve essere una considerazione strettamente funzionale, che tenga presente, cioè, quelli che della filmologia scientifico didattica sono i fini. Ciò diciamo perché il metro valutativo del film scientifico didattico ci pare ancora oggi assai confuso, come è risultato evidente dalle motivazioni con le quali la giuria di Padova ha assegnato i premi. Dovrebbe essere evidente che il film scientifico didattico (come il film etnologico e comunque ogniqualvolta il cinema sia « strumento ») vale, rispetto al cinema, quello che un testo scientifico vale rispetto alla letteratura, o un album con disegni esplicativi di qualche legge fisica vale rispetto alle arti figurative. Viceversa in ogni manifestazione dedicata al cinema « strumentalmente » inteso, la confusione tra criteri estetici e criteri strumentali (i soli validi a giudicare lo strumento) è totale. Ciò deriva, è vero, dal fatto che, nonostante abbia cinquanta anni di vita il cinema è ancora « giovane », ma deriva altresì dalla arretratezza degli studi teorici sul cinema, per cui si applicano ad ogni tipo di pellicola impressionata dei criteri che andrebbero invece applicati soltanto quando esso sia o voglia essere un mezzo di espressione artistica.

Un simile discorso — che andrebbe fatto per il film etnologico, come per il film scientifico, e per il film sull'arte (a proposito del quale la confusione è ancora maggiore) — nasce spontaneo ogniqualvolta, come a Padova, ci si trovi dinanzi a manifestazioni in cui il cinema non è che un semplice mezzo

per la diffusione di fatti, di fenomeni, di idee, di dati artistici preesistenti, un mezzo dal quale non si dovrebbe pretendere, dal punto di vista specifico, niente altro che la correttezza di linguaggio, e che si dovrebbe per il resto giudicare secondo i canoni della materia che esso illustra. A stretto rigore, quindi, in rassegne come quella di Padova in cui vengono presentati film appartenenti a una diecina di materie differenti (medicina, chirurgia, biologia, fisiologia, scienze naturali, scienze agrarie, fisica, chimica) occorrerebbero altrettante giurie, per giudicare i singoli gruppi di film, costituite da specialisti delle varie materie. Che tutto ciò non avvenga sta a dimostrare appunto come ancora la cinematografia scientifica o didattica — o quale sussidio in generale — venga considerata un mero momento del cinema in generale e non, quale in realtà è, un momento delle scienze che essa illustra, o della pedagogia, o della etnologia, eccetera.

Il fatto, comunque, che la considerazione teorica della cinematografia « strumentale », sia errata, pur aggiungendo confusione al settore, non ne sminuisce l'importanza, e non sposta la questione che all'inizio accennavamo, quella dell'arretratezza di tale settore in Italia. Il nostro paese è infatti di gran lunga il più indietro di tutta l'Europa nella realizzazione, come nella diffusione, del film scientifico didattico: in Germania (dove il livello dei sussidi audiovisivi è altissimo), in Francia, in Gran Bretagna, in Scandinavia, in Olanda ciascun istituto universitario possiede le attrezzature necessarie per proiezioni cinematografiche e ciascuna università possiede fornitissime cineteche, mentre apposite organizzazioni nazionali fungono da centri di coordinamento e di realizzazione per nuovi film. Anche da noi esiste un'organizzazione apposita, l'Istituto nazionale per la cinematografia educativa scientifica e sociale — diretto dal prof. Sabato Visco — che dovrebbe provvedere appunto al collegamento tra i vari enti, alla classificazione dei film e al soddisfacimento delle richieste fatte dagli istituti universitari e dai vari enti di cultura. Il funzionamento di questa organizzazione non è tuttavia, ancora a punto e la diffusione dei film scientifico-didattici è affidata il più delle volte all'iniziativa dei singoli professori universitari e alla loro personale fiducia in un mezzo che si va rivelando importantissimo quando non insostituibile, nello studio ad alto livello di specializzazione scientifica, come nella semplice didattica. Basti pensare che l'I.N.C.E.S.S., pur avendolo preannunciato da anni, non è ancora riuscito a fornire alle varie organizzazioni interessate un completo catalogo delle disponibilità di film scientifico-didattici in Italia e che, in questo ambito pure, tutto è affidato all'iniziativa dei singoli (che sono di volta in volta docenti universitari, o dirigenti di Centri Universitari Cinematografici).

La rassegna di Padova presenta certo un suo obbiettivo interesse, ma essa dà anche ogni anno l'occasione a un non folto gruppo di studiosi e di appassionati di incontrarsi esprimendo l'auspicio che anche da noi si crei alfine un clima di maggiore comprensione verso la cinematografia scientifica didattica, così che sia possibile migliorare le condizioni di un settore in cui ci siamo fatti sopravanzare da tutti i paesi europei. Una comprensione che è l'unica condizione, a nostro avviso, affinché le future edizioni della manifestazione patavina non vadano man mano scadendo di interesse, fino a ridursi alle condizioni di incontri solitari.

LINO MICCICHÈ

I ragazzi giudicano i film fatti per loro

A volte viene il sospetto che il cinema per ragazzi in Italia segua un binario che è forse parallelo a quello spesso percorso dal documentario e che viene a sfiorare solo tangenzialmente il pubblico cui è destinato. Che ci siano film per ragazzi, lo sa solo chi frequenta manifestazioni o festival dedicati a questo genere di pellicole, o chi educatore psicologo pedagogista esperto, si interessa ai problemi attinenti all'educazione e formazione degli adolescenti. Fuori del cerchio chiuso delle competenze specifiche, il film per ragazzi non ha quasi neppure diritto di cittadinanza. Forse esiste davvero un «cimitero» anche per i film prodotti per la gioventù. Dove sia e come sia nessuno lo sa, ma che ci sia tutti lo constatano. Ci deve essere un luogo dove convengono i film destinati ai ragazzi, una specie di italico «Narayama» di celluloide, dove le pellicole vanno ad attendere in un'inerzia polverosa il giorno fatale del macero. Se non accorressero colà, qualcuno riuscirebbe a vederli in qualche modo, sciorinati lungo la serie degli schermi di prima, seconda, terza... ennesima visione. Invece chi vede mai i film prodotti per la gioventù? Non per niente la lettura dei dati di incasso, aggiornati al 30 settembre 1958, è quanto mai sconsolante; in un anno e mezzo Lauta mancia, *di F. De Agostini, che pur detiene il record degli incassi tra i film italiani dedicati al mondo adolescente, non ha raggiunto neppure gli otto milioni, mentre i film del 1958, in un quadrimestre, hanno registrato minimi tali da scoraggiare qualsiasi iniziativa al riguardo.*

In base all'esame di simili risultati, qualche organo di stampa del mondo cinematografico non ha avuto incertezze e pietismi al riguardo ed ha consigliato drastiche misure. «I risultati nettamente passivi — ha commentato Ferraù sul «Giornale dello Spettacolo» — consigliano di eliminare dalla nuova legge i film «prodotti» per la gioventù... (Essi) non sortiscono altro scopo, se non quello di far buttare via allo Stato cento milioni l'anno, che potrebbero essere utilizzati meglio nell'ambito del cinema, a favore cioè dei film «adatti» alla gioventù, che esulano dalla modesta speculazione dei venti milioni e sono stati realizzati da ditte di produzione efficienti con risultati spesso ottimi sia dal punto di vista morale che finanziario». Di fronte ad una simile conclusione così radicalmente favorevole ai film polivalenti, bisogna serenamente osservare che l'illazione ultima è errata, ma non lo è la diagnosi che ne costituisce il punto di partenza. Purtroppo l'accusa di Ferraù è in parte vera; i produttori di film per la gioventù si sono abbarbicati alla lettera della legge (che riserva particolari condizioni di favore e privilegi per i film «prodotti per la gioventù»), ma ne hanno spesso attoscato lo spirito; si sono preoccupati di incassare il premio, ma non si sono curati, o non sono riusciti, a diffondere il film; hanno beneficiato di privilegi senza tentare il grosso mercato dell'esercizio; hanno pagato, insomma, i debiti, lasciando incenerire le immagini nel «cimitero» dei film per ragazzi.

Perché lo hanno fatto? Un po' per naturale pigrizia o miopia, ma molto per necessità di fatto, travolti dall'ondata di un esercizio che cerca di respingere i film per ragazzi, perché non rendono e lasciano squallidi di cifre i libri di borderò e vuote le poltrone di platea. Ed è inutile cianciare che, così fa-

cendo, l'esercizio sbaglia perché pregiudizialmente rifiuta vere fonti di successo: in realtà i film per ragazzi non hanno mai arricchito nessuno. Per questo, dunque, le grandi ditte hanno già abbandonato in Italia il campo della produzione cinematografica per la gioventù e hanno lasciato il terreno ai piccoli artigiani di periferia, che hanno del tutto declassato il genere, riducendolo ad uno zibaldone infarcito dei luoghi comuni che tradizionalmente si attribuiscono al mondo adolescente, ad una specie di «vorrei e non posso», che sotto la sigla del cinema per la gioventù cerca di velare le sostanziali rabberciature di un parente povero.

In una simile situazione, è forse inutile gridare, o comunque è prematuro esigere, un circuito speciale per i ragazzi, una specie di federazione di «cineclubs» per la gioventù. E' vero, non mancano gli enti disposti a finanziarli e a sostenerli: mancano piuttosto i film che piacciano ai ragazzi. Non mancano i genitori disposti ad assecondare una simile iniziativa: manca piuttosto l'entusiasmo degli adolescenti, che troppo spesso si sono trovati innanzi a film di una sciatteria esasperante, fatturati con pretese culturali o secondo sottoschemi moralistici, e si sono ora abituati a volgere l'occhio verso altre pellicole di più accattivante richiamo spettacolare. E' un'insoddisfazione, pregiudiziale fin che si vuole, ma che rimane anche dinanzi a pellicole condotte con dignità e coerenza, ma forse malaccortamente presentate come opere «educative» o «didattico-ricreative». Infatti è ormai indiscutibile che quando i ragazzi stabiliscono un rapporto, vero o falso che sia, di analogia tra il cinema didattico e quello spettacolare, o di proporzionalità tra la definizione «prodotto per la gioventù» e la qualità scadente di ciò che viene loro offerto, non c'è più niente da fare per richiamarli: i ragazzi hanno già cercato altrove le forme del loro divertimento.

Per questo il nocciolo della questione, come già avvertivo in un'altra nota comparsa recentemente su «Bianco e Nero», non dipende da un fenomeno giuridico od organizzativo, ma da un impegno di produzione e di lavoro, e va affrontato alla radice dei modi e delle forme con cui va ideato, sceneggiato, curato un film per ragazzi, il quale, molto spesso, commercialmente finisce male perché è stato concepito peggio, ed è disertato dai nostri ragazzi, perché non riesce a provocarne l'interesse, commuovendone l'anima ed eccitandone la fantasia. Che cosa vogliono dunque i nostri ragazzi? Quali sono i loro gusti e le loro preferenze? Quale è il loro genere preferito? Favola, storia avventurosa, racconto sentimentale, commedia brillante, documentario ricreativo? Ciò che sinora è stato prodotto in altri paesi e per ragazzi di altra formazione storica e sociale può essere sfruttato anche in Italia? Vale la pena di creare una federazione internazionale di circoli giovanili?

Il problema del cinema per ragazzi uscirà dalle astrattezze teoretiche e comincerà ad acquistare concretezza e validità soltanto quando si sarà in qualche modo risposto a tali domande; e il Centro nazionale del film per ragazzi, creato a Roma lo scorso ottobre nell'ambito del Centre international du film pour la jeunesse di Bruxelles, ne ha avvertito subito l'estrema importanza. Potrebbe essere facile e stimolante mettersi subito su un piano di produzione diretta per offrire ai dubbiosi e agli immemori qualche esemplare di buona cinematografia per ragazzi, ma il gesto non risolverebbe la questione, la di-

lazionerebbe soltanto; e gli equivoci rimarrebbero. Perciò il comitato provvisorio, posto sotto la presidenza di Luigi Volpicelli, ha invitato il Centro culturale San Fedele di Milano a svolgere un'inchiesta sulle reazioni psicologiche dei ragazzi di fronte ad alcuni film specificatamente prodotti per loro. Il sondaggio, già iniziato nel dicembre 1958 e terminato nello scorso maggio, è stato organizzato in otto città (Milano, Genova, Padova, Ferrara, Livorno, Roma, Napoli, Acireale), accortamente scelte qua e là lungo la penisola, con l'intenzione precisa di indirizzarsi verso un pubblico-campione di alcune città-tipo (la città industriale del Nord, la città marittima del Nord, del Centro, del Sud, la metropoli, la città media, la cittadina, eccetera). Così alle proiezioni sono state portate comitive di 250-300 ragazzi, coadiuvati con oculatezza e proporzionalità (per esempio, il provveditore agli studi di Milano, manifestando la propria adesione all'iniziativa, raccomandava ai presidi e ai direttori didattici di raccogliere le iscrizioni, tenendo ben presente che esse avrebbero dovuto «non superare il numero di dieci per ogni scuola, appartenere ai diversi ceti sociali, ed essere tra i sette e i dieci anni per le scuole elementari, e tra i dieci e i quattordici anni per le medie»).

Per questo lavoro capillare, il Centro culturale San Fedele ha potuto avere la collaborazione del Centro italiano femminile, che quasi in ogni città si assumeva l'impegno e l'onere dell'organizzazione esterna, e il patronato della Mostra cinematografica di Venezia, che ha messo a disposizione le pellicole della propria cineteca per poter offrire i migliori saggi di filmologia infantile e per ragazzi. Quasi tutti i film infatti sono venuti da Venezia, e questo già di per sé spiega un certo indirizzo nell'elenco dei film ed anche certe assenze: si riscontra anzitutto come non vi siano stati adeguatamente rappresentati i film britannici della Children's Film Foundation di Mary Field e i film boemi della Cecoslovensky Stàtni Film, mentre sono mancati del tutto i film francesi, non certo trascurabili specie in queste ultime stagioni. Comunque, pur nella limitatezza della scelta, si è avvertito uno sforzo di graduare i film secondo piani diversi, in modo da poter studiare le reazioni giovanili di fronte ad una sufficientemente vasta varietà di opere. Nell'elenco ritroviamo così film artisticamente perfetti, come Corral *del canadese C. Low e* Szanko *(La slitta) dell'ungherese M. Szemes, e film mediocri, come* The Magic Marble - The Marble Return *(La pallina magica - Il ritorno della pallina magica) dell'inglese D. Catting e* Le vacanze di Dolly *dell'italiano G. Ferroni, film documentari, come* Trigolovi *(I cacciatori di tigri) del russo V. Gulin e film didattico-ricreativi, come* Domani voleranno *dell'italiano G. Tomei e* Medveji Zirk *(Il circo degli orsi) del russo E. Vermiscev, film per l'infanzia, come* Pulgarcito *del messicano R. Cardona e* Melyket a Kilenc Kozul *(Quale fra i nove?) dell'ungherese I. Szots, e film per l'adolescenza, come* Il piccolo Tatchan *del giapponese M. Ayoama e* Heidi *realizzato per la Svizzera dal nostro Comencini, riprese dal vero come* El Maestro, *realizzato per la Spagna dal nostro A. Fabrizi, e* Druzhok *(Amico) del russo V. Eisymont, e disegni animati, come* Koshkin Dom *(La casa della gatta) del russo Amalrik e* Malenki Scego *(Il piccolo Scego) del russo D. Babicenko e il cortometraggio boemo* Il vaso magico, *ed anche film a pupazzi, come* Il pennello magico *del cinese W. Tchao-tchen e* Il piccolo Frikk *del norvegese I. Caprino.*

I film sono stati raggruppati in otto programmi, per cui, di volta in volta sono stati presentati due o tre film; alla fine di ciascuno di essi, i ragazzi, quasi sempre gli stessi — perché il confronto tra le pellicole diventasse il meno aleatorio e gratuito possibile — dovevano rispondere a un questionario-standard. Qualche volta, come a Livorno e a Milano, sono stati tentati alcuni sondaggi con domande specifiche, relative al contenuto o al linguaggio dei film proiettati, ma il criterio non è stato affatto esteso, non solo per non complicare il lavoro dell'Istituto « Misura » di Milano, cui era affidato lo spoglio e lo studio dei questionari, ma anche per poter compulsare con la ripetizione delle stesse domande l'esattezza di alcune risposte, eliminandone ogni sospetto di arbitrarietà o di contingenza occasionale.

Le domande perciò sono state elaborate in sede pregiudiziale e sistematicamente proposte secondo quest'ordine: Quanti anni hai? — Che classe fai? — Sesso? — Dove sei nato ? — Hai dei fratelli? — Il film ti è piaciuto? — Questo film ti ha fatto ridere? — Quali scene ti hanno fatto ridere di più? — Sapresti dirne il perché? — Questo film ti ha commosso? — Quali scene ti hanno commosso di più? — Sapresti dirne il perché? — Quale personaggio ti ha colpito di più? — Sapresti dirne il perché? — In questo film ci sono personaggi buoni? — Quali sono? — Sapresti dire perché sono buoni? — In questo film ci sono personaggi cattivi? — Sapresti dire perché sono cattivi? — Ti sembra che questo film in qualche punto sia stato troppo pauroso? — In quale punto? — Nel film che hai visto ci sono molti personaggi. Tu quale vorresti essere? — Preferisci aver visto questo film al cinema o avresti preferito vederlo alla televisione in casa tua? — Trovi più utile per te la televisione o la bicicletta? — Tu quale hai?.

* * *

Ora le proiezioni sono terminate e i questionari sono allo studio dell'Ufficio statistico che sta comunicando di settimana in settimana i risultati parziali al Centro culturale San Fedele, che si è ripromesso anzitutto di comunicare i primi risultati definitivi proprio in occasione della XI Mostra veneziana del film per ragazzi, quando sarà assegnato il premio San Fedele al film che meglio degli altri i ragazzi giudicano fatto per loro, ed inoltre di curare anche la pubblicazione dell'inchiesta, adeguatamente presentandola sia con un discorso di natura psicopedagogica sia con un giudizio di valore estetico. E' pertanto prematuro, e fors'anche rischioso, voler illazionare conclusioni definitive da un esame parziale dei risultati, ma l'insistenza con cui già dai primi sondaggi ritornano certe risposte o si presentano certi fenomeni o sono giudicati certi film, permette sin d'ora di poter avanzare alcune considerazioni generali.

Anzitutto un'osservazione preliminare: il questionario-standard ha rivelato non pochi difetti, proprio per l'impossibilità di una adeguazione delle risposte alle singole domande. Il questionario infatti sembra essere stato esemplato sulla reattività psicologica dell'adolescente di fronte al film ricreativo, che è appunto quello che riduce l'interesse a fatti di emozioni comiche o di commozioni patetiche e che spinge l'identificazione sino al mimetismo, più o meno inconsapevole, con gli eroi della vicenda. Ma di fronte ai film documentari, o anche solo ricreativo-didattici, le domande sono rimaste praticamente senza risposta

o hanno avuto una risposta che ne ha snaturato il valore. Non si può, per esempio, dopo la proiezione di I cacciatori di tigri *o di* Il circo degli orsi *od anche di* Domani voleranno, *chiedere se il film ha fatto ridere e ha commosso, né se vi siano personaggi buoni o cattivi, né in quale personaggio si vorrebbe essere incarnati: presumere risposte sensate da simili domande significa forzare il senso della visione filmica su centri di interesse, che non sono affatto quelli spontaneamente provocati dai singoli film sui giovani spettatori.*

In secondo luogo si è osservato che quasi dovunque si è preferito aver visto « quel » film al cinema invece che alla televisione; ciò non vuol dire, naturalmente, che il cinema piaccia più della televisione, la quale ha ottenuto generalmente la maggioranza dei suffragi nella sua opzione con la bicicletta, ma piuttosto che i ragazzi preferiscono la sala cinematografica alla saletta televisiva o al salotto di casa, quando si debbano proiettare solo dei film; ed è ovvia una simile risposta, oggi che il cinema, tecnicamente parlando, riesce ad avere ancora una sua efficacia e sue caratteristiche proprie (colori, schermo panoramico, eccetera) che la televisione ancora ignora. Stupisce perciò l'alta percentuale con cui, ad ogni turno di proiezioni, sia di fronte al film in bianco e nero che innanzi al film, a colori, i ragazzi di Acireale abbiano espresso la loro preferenza per la saletta televisiva: unico esempio, che sta forse a dimostrare come nelle piccole città o nelle cittadine del Sud il fascino della televisione è così assoluto da vincere in partenza qualsiasi confronto discriminatorio con il cinema.

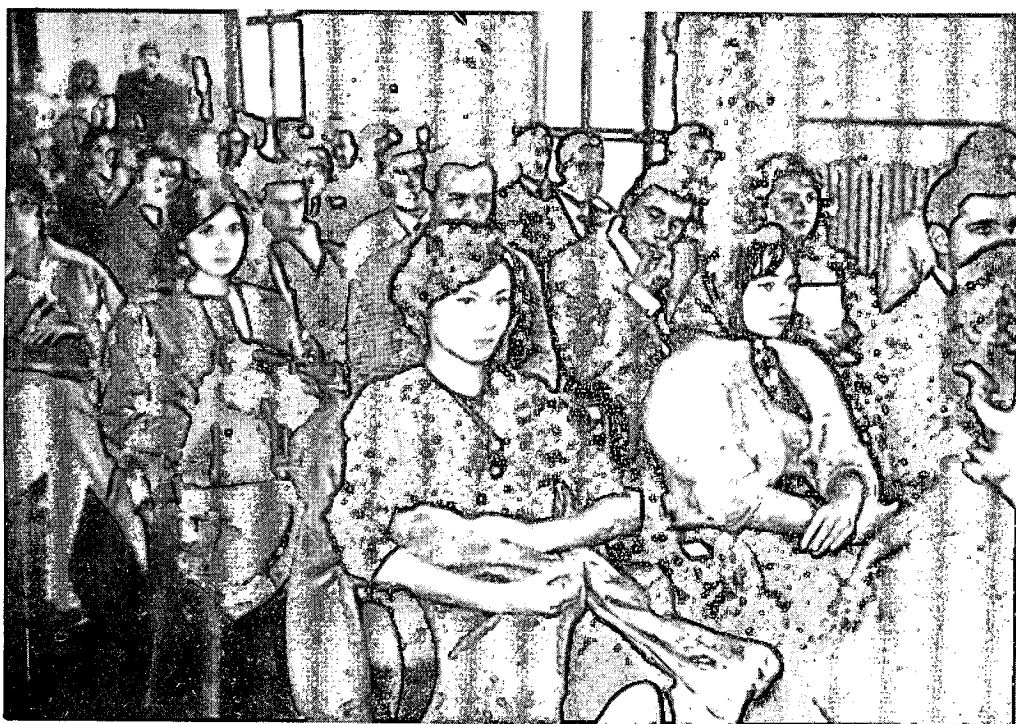
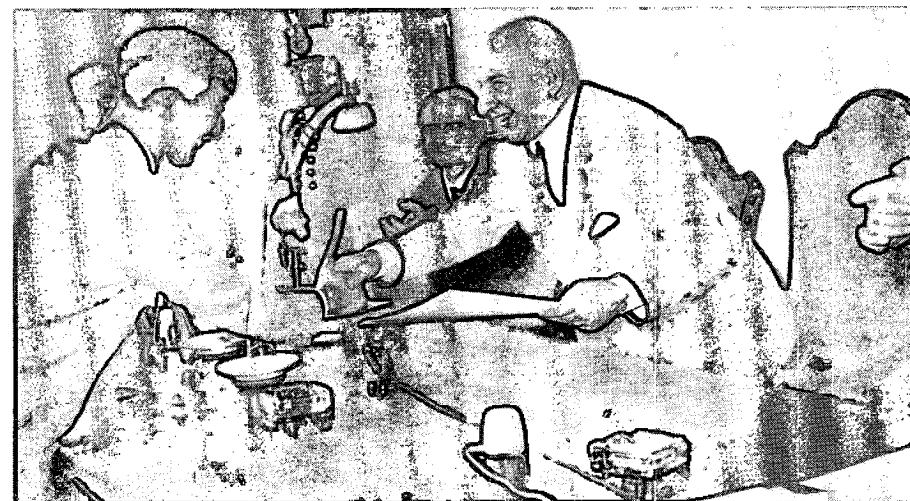
Una terza osservazione riguarda il mondo dei giudizi, che appaiono radicali e immotivati nei bambini delle scuole elementari; a Milano e a Roma, dove c'è stata tra gli spettatori una netta prevalenza degli alunni delle scuole elementari, si è avvertito un fatto non certo strano: i film sono piaciuti quasi sempre e quasi tutti; magari non hanno fatto né ridere, né hanno commosso, ma sono ugualmente piaciuti perché erano film, perché erano immagini semoventi, perché erano la perfetta adeguazione tra la fantasia infantile e la possibilità di lettura dei bambini. Vale la pena allora sommare anche queste impressioni che si sono caratterizzate, di volta in volta, un po' a caso; secondo le circostanze o le occasioni? Non è facile rispondere, né decidere in merito.

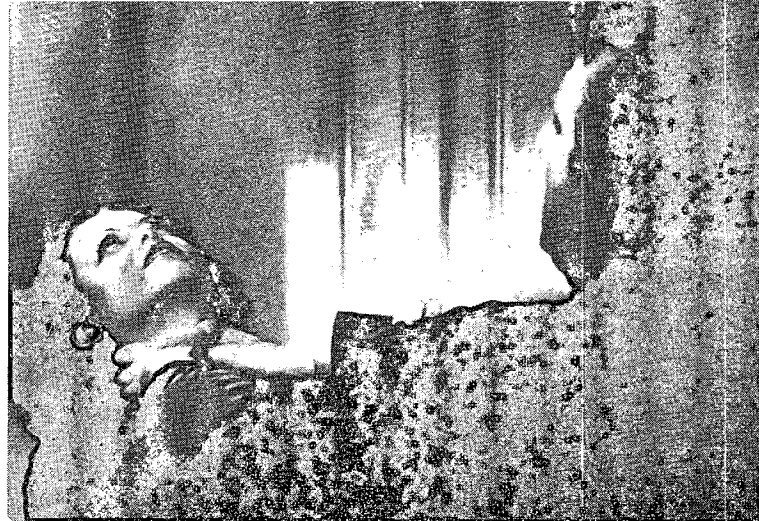
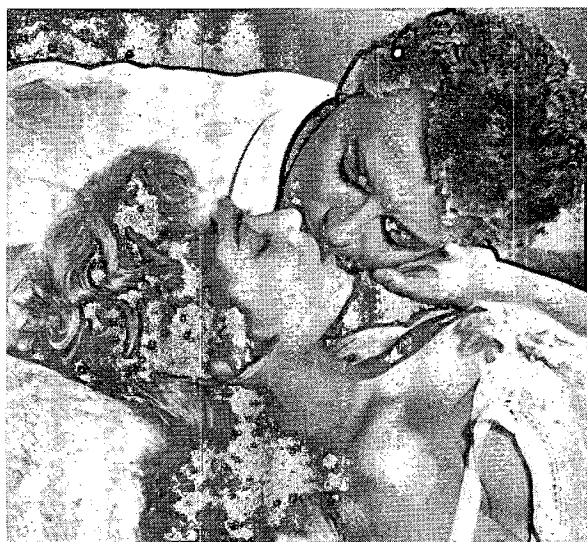
Altri giudizi invece sono apparsi logici, consequenziali, motivati. Si potevano anche prevedere l'entusiasmo per i film « adatti » più che per quelli « prodotti » (vedi il successo di Il maestro*), e la fredda accoglienza riservata alle favole esotiche (vedi i giudizi poco lusinghieri con cui sono state siglate le proiezioni di* Il piccolo Scego *e di* Quale fra i nove?*), ma è apparsa nuova la differenza di interesse tra l'infanzia e l'adolescenza di fronte al film inglese sulla « pallina magica », che è molto piaciuto ai bambini e molto meno ai ragazzi, forse perché linguisticamente già provveduti e meno idonei a lasciarsi incantare dalla modesta novità tecnica. Tra l'altro, ha ricevuto una schiacciante conferma la simpatia che il pubblico giovanile manifesta per i film cosiddetti faunistici, specie se innestati su un ritmo narrativo. In essi i bambini non si interessano di errori di sceneggiatura, non si curano di unità stilistica o di verisimiglianza storica, ma si trasferiscono direttamente nelle immagini e vivono la vicenda degli animali con pieno trasporto interiore, e per giunta senza quella tensione ossessiva che li potrebbe turbare, osservando cioè un*

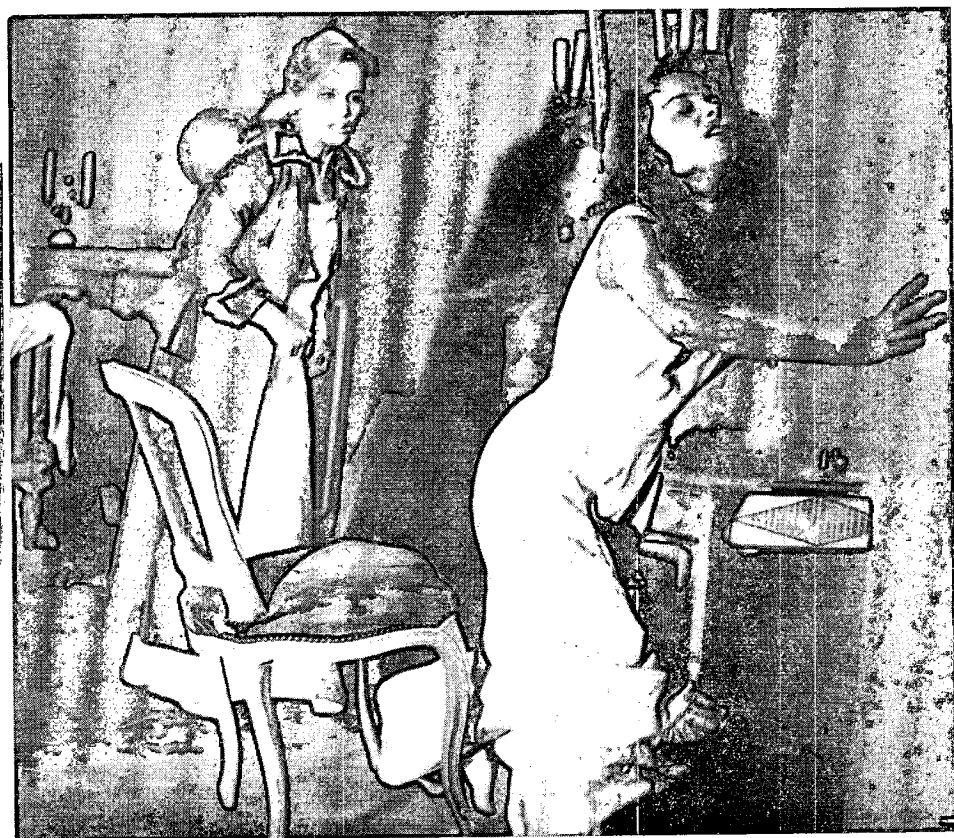
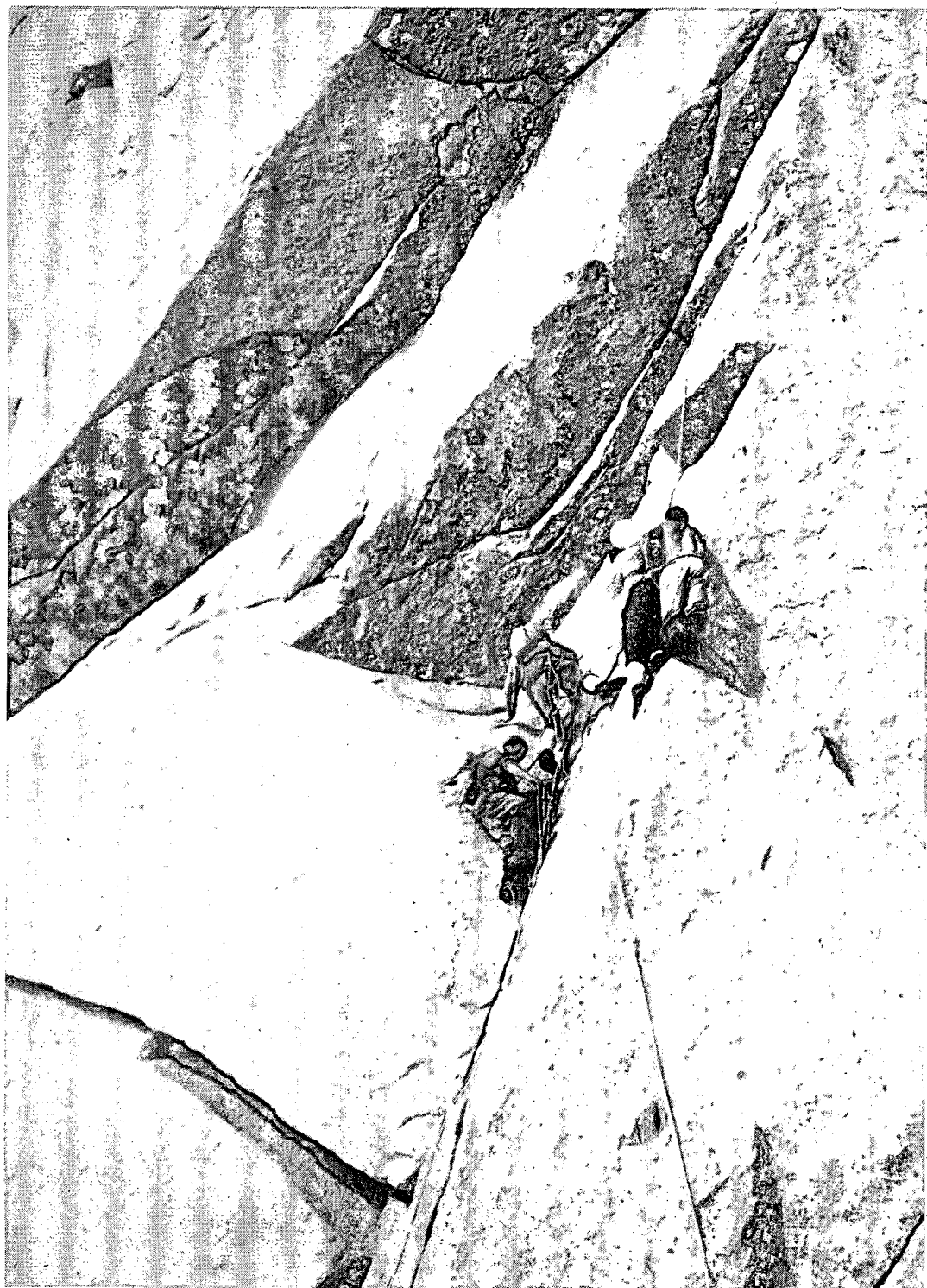
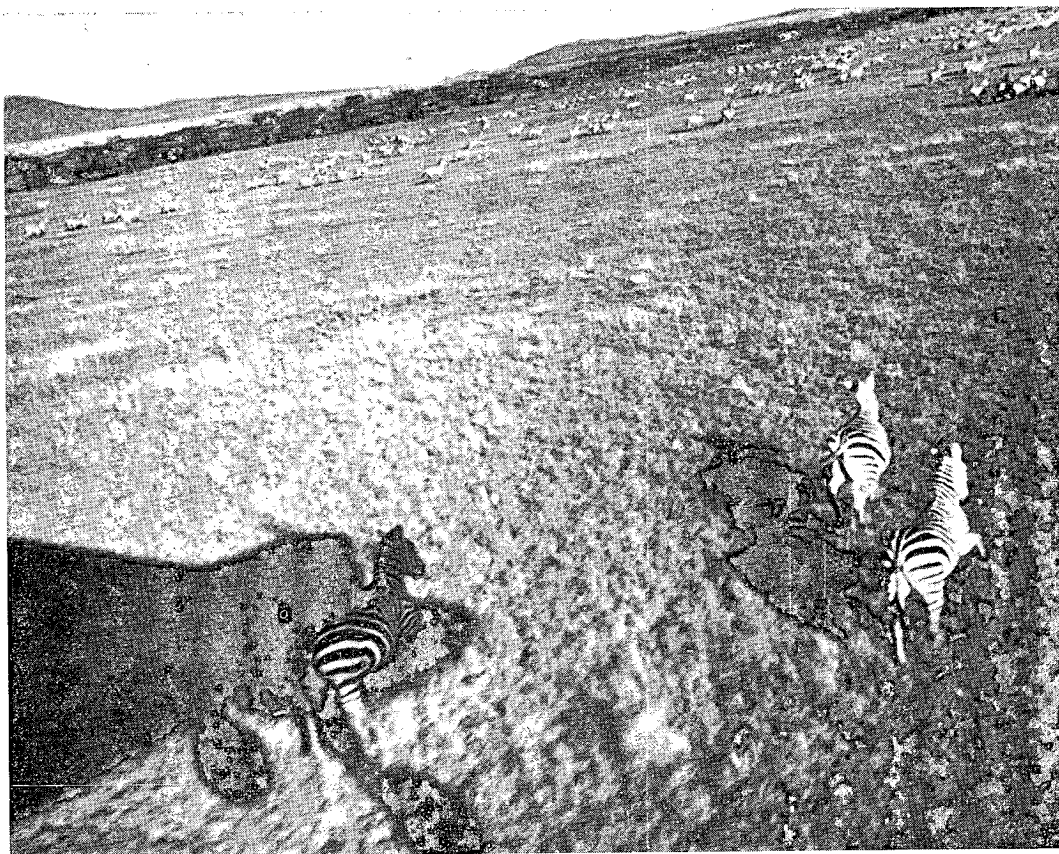
dramma «reale», ma trasferito in un «altro» mondo. Il successo sia pure relativo di I cacciatori di tigri *o di* Il circo degli orsi *o di* Amico *è legato appunto alla presenza degli animali, che hanno avuto facilmente ragione nel confronto recitativo e mimico con i personaggi umani.*

Questi assaggi generali sui primi risultati del sondaggio hanno per ora un valore orientativo; ulteriori esami approfonditi e sinottici dovranno essere fatti fra qualche mese, quando i risultati definitivi, inquadrati, classificati, saranno stati dati alle stampe. Che ne uscirà fuori allora? Probabilmente il classico topo dalla montagna. Può anche darsi davvero che tutto si risolva in poco più di una bolla di sapone, ma, fino a prova contraria, è degna di attenzione e di studio l'iniziativa del Centro nazionale del film per ragazzi, che ha cercato di sbloccare una situazione ormai congelatasi su posizioni di ripiego, su formule che sanno di imparaticcio. Se son rose, prima o dopo dovrebbero pur fiorire...

ALBERTO PESCE

Due momenti della cerimonia d'inaugurazione del nuovo anno accademico al Centro Sperimentale di cinematografia. A DESTRA il direttore dell'Istituto dott. Leonardo Fioravanti mentre tiene la sua relazione. SOTTO: Il gruppo degli allievi del C.S.C.

Il Ministro Tupini mentre pronuncia il suo discorso e (*sotto*) un aspetto dell'aula magna del C.S.C. durante la cerimonia.

La consegna del diploma a un allievo straniero.

Film tratti da Emile Zola. *Nana* di Jean Renoir (1926). A LATO: *Nana* di Dorothy Arzner (1934). SOTTO: *Thérèse Raquin* di Marcel Carné (1953).

IN ALTO: *La bête humaine* di Jean Renoir (1938). SOPRA: *Gervaise* di René Clément (1956). A LATO: *Pot-bouille* di Julien Duvivier (1958).

Film tratti da Guy de Maupassant. *Une partie de campagne* di Jean Renoir (1936). SOTTO: *Bel Ami* di Willi Forst (1939).

Le plaisir (episodio « Maison Tellier ») di Max Ophüls (1951).
SOTTO: *Une vie* di Alexandre Astruc (1958).

FESTIVAL DI TRENTO - *Les étoiles de Midi* di Marcel Ichac, vincitore assoluto della Mostra.

Serengeti darf nicht sterben di Michael e Bernhard Grzimek, primo premio per il film di esplorazione. A lato: Un « si gira » di *Les rendez-vous du diable* di Haroun Tazieff.

I libri

Critica e storia

ANDRE' BAZIN: « *Qu'est-ce que le cinéma? - II. Le cinéma et les autres arts* », Les Editions du Cerf, Parigi, 1959.

A breve distanza dal primo, è puntualmente uscito il secondo dei quattro volumetti in cui il compianto André Bazin aveva raccolto, poco prima di morire, il meglio della propria opera critica. Come il lettore ricorderà, gli scritti contenuti nel primo volumetto riguardavano « ontologia e linguaggio ». Quelli del secondo riguardano i rapporti tra « il cinema e le altre arti », certo uno dei problemi estetici alla cui illuminazione Bazin ha recato un apporto più acuto, più spregiudicato, più risolutivo. Quando uso il termine « spregiudicato » penso al titolo del saggio che apre la raccolta, saggio che originariamente apparve nel volume collettivo « Cinéma, un oeil ouvert sur le monde » e che è tra i fondamentali del suo autore. Tale titolo suona così: « Pour un cinéma impur », cui segue il sottotitolo: « Défense de l'adaptation ». Il cinema « impuro » di cui Bazin si fa difensore ed assertore è quello che affonda le proprie radici nella letteratura narrativa ed in quella drammatica. L'analisi che Bazin fornisce dei motivi di decadenza dello « specifico filmico » è quanto mai penetrante: « Fino al 1938 circa, il cinema (in bianco e nero) è stato in costante progresso. Anzi tutto progresso tecnico (...) e, di conseguenza, arricchimento dei mezzi di espressione (...). Parallelamente a questa rapida evoluzione del linguaggio, e in una stretta interdipendenza, i cineasti scoprivano i temi originali cui la nuova arte dava corpo (...) era la novità dell'espressione che apriva la strada ai nuovi temi (...). Un distacco di dieci o quindici anni ci basta per discernere i segni evidenti dell'invecchiamento di quello che fu l'appannaggio dell'arte cinematografica (...). Tutto si svolge (...) come se la tematica del cinema avesse esaurito ciò che poteva aspettarsi dalla tecnica (...). Il cinema è entrato insensibilmente nell'età dello scenario; voglio dire: di un rovesciamento del rapporto tra la sostanza e la forma (...). Sono finiti i tempi in cui bastava fare " del cinema " per essere dei benemeriti della settima arte (...). Forse verrà il tempo delle reviviscenze, vale a dire di un cinema di nuovo indipendente dal romanzo e dal teatro. Ma forse perché i romanzi saranno scritti direttamente in film (...) ». Complementare a questo saggio è l'altro e più ampio saggio « Théâtre et cinéma » (già apparso in « Esprit » nel 1951), dove si chiariscono i fondamenti estetici del « teatro filmato ». Gli altri cinque scritti raccolti nel volume costituiscono altrettante esemplificazioni critiche del pensiero di Bazin sui rapporti tra cinema e narrativa (vedi il saggio sul *Journal d'un curé de campagne* di Bresson, film da lui predi-

letto, e quello su *Monsieur Ripois* di Clément), tra cinema e teatro (vedi il saggio sul caso Pagnol) ed infine tra cinema e pittura (vedi lo scritto « Peinture et cinéma » e la recensione a *Le mystère Picasso* di Clouzot, definito « film bergsoniano »). Poche letture appaiono dense e stimolanti, nel campo della saggistica cinematografica, come quella di queste pagine che ben resistono al tempo.

GIULIO CESARE CASTELLO

GIOVANNI VENTO - MASSIMO MIDA: « *Cinema e Resistenza* ». Ed. Landi, Firenze, 1959.

Gli studi che da tempo Giovanni Vento e Massimo Mida andavano coltivando, intorno ai rapporti fra cinema e Resistenza hanno dato — dopo una serie di frutti parziali — un frutto cospicuo, il quale rappresenta un vero e proprio punto d'arrivo (suscettibile di rettifiche e sopra tutto di arricchimenti, ma già di per sé esauriente). Tale frutto è costituito da un massiccio volume di oltre cinquecento pagine, il quale ha assunto vero e proprio carattere di « summa » sull'argomento. Esso è aperto da una serie di « capitoli per una storia », i quali occupano un centinaio di pagine e muovono, come è giusto, da una delimitazione del tema: per gli autori infatti, « se è vero che la definizione di Resistenza può essere estesa nel senso dello spazio, del tempo e dei contenuti, è anche vero che, di fronte alla Resistenza, devono esserci sempre e solo il nazismo e il fascismo ». Nei loro succosi capitoli il Vento ed il Mida si soffermano così, successivamente e rapidamente, su fascismo ed antifascismo nel cinema del « ventennio », sui rapporti in Francia tra cinema e Fronte popolare, tra cinema e guerra partigiana, sui film ispirati dalla guerra di Spagna, sul contributo americano al cinema antifascistico, sulla Resistenza nel cinema sovietico, sui film riguardanti la persecuzione antisemitica ed i campi di sterminio, su quelle opere del cinema tedesco postbellico che hanno preso in vario modo posizione di fronte alla esperienza nazistica, sulla fioritura italiana neorealistica nata dalla Resistenza. E toccano pure argomenti come la posizione della critica di fronte ai film sulla Resistenza e come le stimolanti tematiche, in senso per esempio psicologico, additate da certe opere non in linea con la visione « barricadera » e schematizzante della Resistenza, visione che gli autori respingono come parziale e non proficua.

Il Vento ed il Mida hanno affrontato un argomento delicato con notevole equilibrio, il che ha permesso loro — poniamo — di apprezzare nel suo giusto valore un film ammirevole come *Die letzte Brücke* di Helmut Käutner, il quale ha goduto di cattiva stampa presso certi esegeti miopi e manichei. E' tuttavia un peccato che essi abbiano limitato la loro trattazione storica ad un panorama forzatamente succinto, sfiorando spesso gli argomenti anzi che affrontarli di petto. (A parte certe lacune, evidentemente dovute al desiderio di non trattare argomenti che sulla base di una conoscenza diretta delle opere: lacune riguardanti Paesi come la Cina, le cui opere sono tuttavia accolte nella filmografia.) A costo di esser pignolo, vorrei poi segnalare agli autori una curiosa svista, che li ha indotti (pag. 39) a rimproverare a Lewis Jacobs di non aver menzionato nel suo fondamentale « The Rise of the American Film » un certo film sulla guerra di Spagna, *For Whom the Bell Tolls* di Sam Wood, verso il quale gli autori dimostrano una indulgenza

eccessiva. Ma il punto non è questo: è che non si può far colpa ad un libro uscito nel 1939 di non menzionare un film del 1943. (Il Vento e il Mida si sono lasciati fuorviare evidentemente dal fatto che il volume del Jacobs non ha avuto una edizione italiana che nel 1952.)

Notevolmente più ampia della parte storica è quella dedicata a « testi e documenti » (oltre duecento pagine): e si tratta di una raccolta quanto mai interessante di soggetti, sceneggiature (o estratti), testimonianze, ricordi e via dicendo, italiani, francesi, statunitensi, sovietici, polacchi, cechi, jugoslavi, eccetera, ora già editi ora inediti. Tra gli inediti italiani, meritano ricordo gli estratti dei trattamenti di due film non realizzati, *Pensione Oltremare* (scritto da Chiari, Ferri, Ricci e Visconti) e di *G.A.P.* (scritto da Calamandrei, De Santis, Puccini, Scagnetti, Socrate, Trombadori). Compaiono, in questa ricca antologia, le firme di Vergano e di Lizzani, di Amidei e di Fellini, di Zavattini e di Rossellini, di Petrucci e dello stesso Mida, di Grémillon e di Spaak, di Clément e della Audry, di Le Chanois e di Aragon, di Noël-Noël e di Moussinac, di Cayrol e di Chaplin, di Nichols e della Hellman, di Lorca e di Eisenstein, di Dovzhenko e della Jakubowska, di Vavra e di Weiss, e di molti altri ancora.

La terza parte, pure assai interessante ed utile, copre quasi duecento pagine ed accoglie un esauriente « taccuino del film sulla Resistenza », vale a dire una vasta filmografia suddivisa per nazioni. Per ogni film si riportano i dati tecnici, un riassunto del soggetto, eventuali annotazioni varie ed un florilegio bibliografico, spesso con dovizia di citazioni testuali. Il materiale che gli autori hanno messo così a disposizione degli studiosi è davvero prezioso, anche se le indicazioni bibliografiche presentano talvolta omissioni sorprendenti. All'atto del bel volume vanno ancora ascritte una bibliografia generale ed un'ampia scelta di illustrazioni.

G. C. CASTELLO

RENE' JEANNE - CHARLES FORD: « *Histoire Encyclopédique du Cinéma - tome IV - Le Cinéma Parlant* (1929-1945, *sauf U.S.A.*) ». S.E.D.E., Parigi, 1958.

Le storie generali del cinema sono espressioni di una fase dei nostri studi che appartiene, in certo modo, al passato. Da tempo ormai si tende a circoscrivere gli argomenti, con finalità di approfondimento, di «sistemazione» storica, che i vasti panorami non possono per loro natura perseguire. Fioriscono le storie di singole cinematografie nazionali, di particolari « chiusi », di determinati « generi », oltre alle monografie su questo o quell'artista. E' chiaro che d'ora innanzi la storia del cinema la si farà scavando sempre più a fondo in tale direzione. Ben diversa è infatti la situazione rispetto a vent'anni fa, quando Francesco Pasinetti pubblicò la sua « Storia del cinema », la quale rimane tuttora una pietra miliare, ad onta dei suoi limiti e delle sue lacune, proprio perché ebbe l'umiltà consapevole di presentarsi, nella sua impostazione e struttura, come una « cronistoria », vale a dire come una raccolta — ordinata, ragionata e sorretta dal rigore filologico e dal gusto propri dell'autore — di materiale per lo storico futuro. In fondo, quando si pensa ad una storia generale del cinema, il riferimento a quella di Pasinetti è d'obbligo, non soltanto perché essa fu una delle prime opere di questo tipo, ma anche perché rappresentò il frutto di una metodologia di ricerca e di vaglio fi-

lologico rimasta esemplare e destinata a creare proseliti, a fare scuola. Nel dopoguerra, coloro che hanno di bel nuovo affrontato l'impegno di un lavoro del genere hanno per lo più avuto di mira risultati di una vera e propria « monumentalità ». Non più un solo volume, sia pur fitto e massiccio, ma tutta una serie: senonché ragioni editoriali e sopra tutto ragioni relative alle difficoltà obiettive di indagine hanno fatto sì che le imprese coraggiosamente e provvedutamente affrontate da un Fernandez Cuenca e da un Sadoul abbiano stentato a mantenere il ritmo iniziale o si siano addirittura arrestate. Il Sadoul, che fra tutti ha compiuto lo sforzo più imponente e meritorio, è giunto in quattro volumi al 1920, cui per ora ha fatto seguito soltanto un quinto volume dedicato al cinema durante la seconda guerra mondiale. I *twenties* in ispecie — periodo di massima espansione e fioritura per il cinema muto — si sono dimostrati uno scoglio difficile da superare, per uno storico rigoroso e al tempo stesso deciso a coprire l'intera area della cinematografia mondiale.

Il primo tentativo del genere giunto a compimento è così quello di René Jeanne e Charles Ford, i quali hanno testé pubblicato il quarto grosso volume della loro « storia enciclopedica ». A dir vero, ne manca ancora un quinto, annunciato come prossimo, ma esso riguarderà il cinema postbellico, e la sua stesura presenta quindi difficoltà relative. Dei quattro volumi pubblicati dal Jeanne e dal Ford in una dozzina d'anni (1947-1958), uno fu dedicato al cinema francese muto, uno al cinema muto negli altri Paesi (Stati Uniti eccettuati), un terzo al cinema statunitense dalle origini al 1945, ed il quarto, che abbiamo sott'occhio, al cinema sonoro in tutto il resto del mondo. Lo sforzo impone l'ammirazione per l'ampiezza del panorama coperto: oggi come oggi, i quattro volumi dei due studiosi francesi rappresentano nel loro insieme la più vasta storia generale del cinema che sia riuscita a condurre il discorso dall'A alla Z. Ora si tratta di domandarsi che cosa da un'opera come questa sia possibile attenderci. Credo che la chiave per leggerla vada ricercata nell'aggettivo « enciclopedica ». Storia enciclopedica significa sostanzialmente raccolta minuziosa e doviziosa di materiali, significa cronistoria, sviluppata in serie di capitoli dedicati alle singole cinematografie nazionali. Chi cercasse quindi in un'opera del genere approfondimenti singolari, prospettive nuove sarebbe fuori strada. E' invece legittimo cercarvi una informazione abbondante, una copia di notizie e dati i quali dimostrano, sotto certi aspetti, come alla loro raccolta abbia presieduto una mentalità filologica, che in Francia è (o almeno era fino a ieri) patrimonio di pochi studiosi, in campo cinematografico.

Purtroppo tale mentalità non impedisce che nella gran massa delle notizie se ne inseriscano di errate. Mentre va attribuita a scrupolo dei compilatori la esiguità delle pagine dedicate, poniamo, alle cinematografie orientali, conosciute in occidente di seconda mano e lacunosamente: ciò malgrado, le due pagine scarse che ha l'India, le sette che ha il Giappone, l'una e mezza che ha la Cina paiono pochine. Per quanto riguarda i Paesi cui è dedicato largo spazio va osservato invece che il criterio dell'« inventariato » spesso adottato dagli autori ha i suoi inconvenienti, in quanto — per strette che possano essere le maglie della rete — da esse sfuggono via sempre dei titoli di film, e talvolta si tratta di film più notevoli di mol-

ti tra quelli citati. Non si dice questo per lagnarsi di una copiosità di citazioni che potrà diventare utilissima ai fini della consultazione, quando — a piano ultimato — gli indici dei nomi apposti in coda a ciascun volume troveranno il loro indispensabile complemento in un indice generale dei titoli, di cui si avverte da tempo l'esigenza. Ma è un fatto che — tanto per citare un esempio di casa nostra — l'accoglimento di titoli d'ogni risma (ivi compresi i film con Beniamino Gigli) fa risaltare di più il trattamento discutibile riservato a certe opere di rilievo. Poniamo ad *Un colpo di pistola* ed a *Zazà* di Castellani, che gli autori nominano subito dopo *Ossessione,* affermando fra l'altro: « Il realismo di Renato Castellani è meno rigoroso (...). Inutile dire che non c'era niente in questi due film che potesse far prevedere *Sotto il sole di Roma* (1948) o *Due soldi di speranza* (1952). » (Quest'ultima affermazione può essere anche vera, ma non nel senso « peggiorativo » che paiono attribuirle gli autori.) Il fatto è che in questo, come in tanti altri casi, il Jeanne ed il Ford sono costretti a parlare di film che evidentemente non hanno avuto modo di vedere. E' questo, d'altronde, il primo e fondamentale inconveniente che incontra chi voglia scrivere una storia generale del cinema.

Ora, spesso in tali casi i due studiosi si limitano, opportunamente, a registrare il film, informando magari sulla sua natura ma non esprimendo giudizi, oppure ricorrono alla « tradizione » critica. Altrove però, come nel caso citato, l'informazione è data in modo da sembrare anche un implicito giudizio, e quindi la sua erroneità salta agli occhi. (La corrente letterario-calligrafica del cinema italiano di quegli anni di guerra avrebbe dovuto avere una precisa trattazione, che invece manca, anche se titoli e nomi si trovano ricordati qua e là.) In genere — a dire il vero — gli autori si mantengono — come dicevo — cauti nell'esprimere giudizi: ho già avvertito poc'anzi che il carattere « enciclopedico » della loro storia è tale da far assumere minor peso ed importanza al contenuto specificamente critico. Però, siccome anche la gerarchia dello spazio dedicato a questo o a quell'argomento oppure la differenza tra la semplice menzione di un film e la formulazione di un giudizio su di esso derivano da un'operazione critica (quale che possa poi essere il contenuto dell'eventuale giudizio) non si può non rilevare certe disparità, certe sproporzioni, sovente pur esse provocate forse dalla mancata conoscenza diretta o dal non preciso ricordo di un'opera. Il tono generale è comunque quello di un'apprezzabile discrezione e moderazione: si avverte una volontà di obiettività « storica », anche se poi gli autori non riescono a rimanerle sempre e dovunque fedeli. In fondo un'opera così impostata avrebbe avuto da guadagnare da una ancor più accentuata « rinuncia » dello spirito critico di fronte allo spirito di documentazione. Non accadrebbe così di dover rilevare, poniamo, l'esiguità e l'insufficienza della motivazione critica relativa alle riserve avanzate dagli autori circa il valore di *Dies Irae* di Dreyer: « (...) *Dies Irae* non possiede la forza emotiva che si sprigiona da *La passion de Jeanne d'Arc;* senza dubbio ciò dipende dal fatto che per lo spettatore è difficile credere alla verità della vicenda. Quella che merita elogi senza riserve è la bellezza delle immagini (...). »

Di un'opera come questa, il cui assunto ed il cui valore sono sopra tutto informativi, è ovviamente più facile mettere in rilievo i difetti che i pregi.

Ma — una volta avvertito il lettore delle cautele da usare nel leggere e consultare questa « storia enciclopedica » — va sottolineato il riconoscimento che ai due storici francesi ben spetta per avere per primi condotto a termine un'impresa monumentale di così lunga lena e per avere offerto a studiosi ed a curiosi una somma di materiali — in parte mai sistemati prima d'ora in un'opera del genere —, i quali saranno per lungo tempo oggetto di proficua consultazione.

G. C. CASTELLO

SOPHIE DARIA: « *Abel Gance hier et demain* ». Ed. La Palatine, Parigi-Ginevra, 1959.

La pubblicazione di questa monografia dedicata ad Abel Gance coincide con il ritorno al proscenio di colui che fu tra i più illustri protagonisti di una lontana e feconda stagione del cinema francese: con *Le soleil d'Austerlitz*, una grossa ed ambiziosa produzione, Gance riprende un discorso forzatamente interrotto oltre trent'anni fa, con il suo *Napoléon*, precursore della rivoluzione dei grandi schermi e dell' « estetica » ad essi relativa. Egli è quello stesso Gance che nel 1953, commemorando a Cannes il suo amico e collega Jean Epstein, aveva potuto polemicamente affermare: « ... anche me il cinema francese mi ha ucciso! Sono un morto che vi parla di un altro morto... ». Un discorso compiuto e sereno sulla personalità e sull'opera di Gance rimane ancora da fare: all'esaltazione encomiastica fanno riscontro silenzî colpevoli, derivanti da sostanziale ignoranza, o impazienti ed ottuse liquidazioni sommarie. Geniale quanto enfatico, dotato di una ampiezza innovatrice di visione ma dominato da un fondamentale cattivo gusto, questo visionario tonitruante, questo Victor Hugo del cinema francese rimane uno dei veri « inventori di forme » della storia del film.

Il libro di Sophie Daria non pretende di portare un contributo critico, è un'opera dichiaratamente apologetica, ma che reca un utile e cospicuo contributo alla conoscenza di Gance uomo ed artista, un materiale che gli storici potranno utilizzare con profitto. La biografia copre l'intero arco della vita e della carriera di Gance, sottolineando l'influenza su di lui esercitata nel periodo più recente da una giovane giornalista e cineasta argentina, Nelly Kaplan, sua collaboratrice nell'ardito e sfortunato esperimento della « Polivisione » (cui la stessa Kaplan dedicò tempo fa un « manifesto » in istile ganciano). Alla Polivisione e più in genere ai sogni di un'estetica nuova si riferisce uno scritto inedito del regista, pubblicato in appendice al volume: « Le temps de l'image éclatée », dove Gance afferma fra l'altro che « la Polivisione corrisponde a quello che fu la Polifonia » e che il meglio di quanto da lui concepito è destinato a rimanere per sempre sulla carta, perché « io non ho mai potuto fare il *mio* grande film » e sarà già gran fortuna se gli verrà dato di « esprimere un decimo » di quello che avrebbe voluto.

G. C. CASTELLO

Quattro registi e un attore

DENIS MARION: « *Erich von Stroheim* ». Club du Livre de Cinéma, Bruxelles, 1959.

Questo fascicolo doppio (nn. 24-25) della collana « Les grands créateurs du cinéma » rappresenta, pur nella sua esigua mole e con le sue finalità essenzialmente divulgative, una pregevole

testimonianza di serietà nell'indagine storica. Esauriente dal punto di vista informativo (biografico, filmografico, eccetera), il saggio del Marion fornisce, della personalità di Stroheim, una interpretazione basata sulla diretta ed attenta consultazione dei film e caratterizzata da vivace indipendenza di giudizio. Preciso nella definizione delle « costanti » di maggior rilievo, rinvenibili nell'opera stroheimiana, il Marion ostenta una spregiudicata volontà di svincolarsi da ogni complesso reverenziale. Egli è così portato ad esagerare la portata di certi limiti e difetti del regista, a sottovalutare o a liquidare con recisione parecchie delle sue opere (si pensi alla « stroncatura » di un film per più versi ammirevole quale *The Merry Widow,* eccetera). Egli si associa comunque all'opinione prevalente, nel giudicare *Greed* e *The Wedding March* come le due opere più compiute e rappresentative di Stroheim, pur negando alla seconda tra esse « l'importanza storica » e « la qualità artistica » della prima. Il Marion, che non trascura di analizzare l'attività di Stroheim anche come attore, come scenarista, come romanziere, afferma che « i tre aspetti essenziali della sua opera sono quelli in cui si riflettono la sua prodigalità, il suo disprezzo dell'umanità e le sue segrete ossessioni ».

G. C. CASTELLO

PIETRO PINTUS - GIANNI RONDOLINO: « *Alain Resnais* ». Fascicolo n. 2 di « Centrofilm », Istituto del Cinema, Torino, 1959.

Tra gli Istituti universitari del Cinema, di recente nascita, quello di Torino sembra animato, oltre che da intendimenti serî, da un'alacre volontà di concrete realizzazioni. Alla vigilia dell'inizio del corso di estetica tenuto da Mario Gromo è uscito infatti il secondo fascicolo della serie di « Centrofilm », diretta da Gianni Rondolino, che fu a suo tempo compilatore del primo fascicolo (dedicato a Norman McLaren), del quale già segnalammo i pregi. La pubblicazione annuncia ora la propria periodicità mensile, e a noi non resta che esprimere l'augurio che il proposito possa venir mantenuto. Perchè si tratta di un tipo di pubblicazione monografica di indubbia utilità, se redatta con la cura con cui è stato redatto questo fascicolo dedicato ad Alain Resnais. (Anche la scelta del tema è stata opportuna: Resnais è il regista del momento e — forse — il regista di domani.)

Oltre ad un'intervista con Resnais ripresa da « Les Lettres Françaises », il fascicolo comprende un finissimo saggio di Pietro Pintus, « *Hiroshima, mon amour,* liturgia della memoria » ed un breve studio panoramico di Gianni Rondolino, « Alain Resnais tra Van Gogh e lo stirene », preciso contributo alla conoscenza del regista. In appendice sono pubblicati i dialoghi di *Hiroshima, mon amour,* una esauriente biografia di Resnais, una completa filmografia, un'ampia bibliografia.

G. C. CASTELLO

FILIPPO M. DE SANCTIS (a cura di): « *Alec Guinness* », *quaderno n.* 2 del Centro universitario cinematografico di Firenze, 1959.

I Centri universitari cinematografici stanno dando, un po' dovunque, chiari segni di vita. In diverse città sono stati ormai costituiti Istituti del cinema, presso alcuni atenei si tengono corsi liberi di estetica e storia del cinema, parecchi C.U.C. tendono a sostituire alle semplice « schede » pubblicazioni di maggior impegno e con-

sistenza. (Quest'ultima esigenza è avvertita anche dai circoli non universitari: si vedano le pubblicazioni curate da quelli di Monza, di Verona, eccetera). Tra i C.U.C. i quali hanno dato avvio ad una serie di quaderni è quello di Firenze: dopo il primo, dedicato al cinema italiano tra il 1929 ed il 1943, eccone ora uno dedicato ad una singolare figura di attore, Alec Guinness. Compilatore del fascicoletto è Filippo M. De Sanctis, che lo ha aperto con alcune pagine di scrupolosi « appunti biografici ». A questi segue un ampio florilegio critico, concernente sia la personalità di Guinness in genere (come attore cinematografico) sia i principali film da lui interpretati. Dati filmografici e bibliografici completano utilmente la documentazione.

G. C. CASTELLO

AUTORI VARI: « *Flashback* 1: *Ingmar Bergman* ». Ed. Vaccaro, Buenos Aires, 1958.

La ricca, stimolante personalità di Ingmar Bergman è da qualche tempo al centro dell'attenzione critica degli studiosi di molti paesi, sopra tutto della Francia, dove uno specialista di cinema svedese, il Béranger, gli ha di recente dedicato una interessante ed originale monografia. Accanto al contributo del Béranger questo contributo argentino richiede una particolare segnalazione e fornisce una brillante testimonianza della serietà di ricerca e di studio che guida l'attività della giovane generazione critica di quel paese.

Flashback è l'insegna di una serie di « quaderni » monografici (diretta da Alberto Tabbia ed Edgardo Cozarinsky), la quale si è aperta con il nome di Bergman, alla illuminazione della cui figura creativa questo denso fascicolo reca un contributo sostanziale. Tre sono i saggi in esso contenuti, due più brevi (« Ingmar Bergman tras la máscara de la comedia » di Hugo Wortzelius e « La lección del maestro » di J. D. Clifford, l'uno e l'altro tradotti da originali stranieri) ed uno di cospicua ampiezza, « Notas sobre algunos films de Ingmar Bergman » del Cozarinsky, saggio — questo — che è il frutto di un bell'impegno critico ed il cui limite sta nel fatto che l'autore è in grado di riferirsi soltanto a quei film di Bergman che sono stati distribuiti nel suo paese. Ma essi non sono pochi, perché il mercato argentino è più ricettivo del nostro: una scorsa ai titoli presi in esame dal Cozarinsky basta a rendere una volta di più evidente lo stato di provincialismo in cui la distribuzione e l'esercizio italiano ci hanno mantenuti, fin che alcune circostanze non li hanno scossi (adesso le opere di Bergman dal 1953 in poi appaiono destinate a trovare tutte circolazione in Italia).

La parte del fascicolo che ne fa un prezioso strumento di consultazione e che dimostra quale sia il rigore filologico degli studiosi argentini è la film-teatro-bibliografia dell'artista, a cura dei due direttori della collana. Per tutti i film firmati da Bergman sia come regista sia come soggettista o sceneggiatore sono infatti forniti i dati completi ed un esauriente riassunto della trama. Ricchezza e completezza di dati informativi caratterizzano pure la teatrografia, che offre indicazioni rivelatrici. Il bel fascicolo è completato da una nota dello stesso Bergman su *Il settimo sigillo*.

G. C. CASTELLO

Due film due libri

CECILIA MANGINI (a cura di): « *La legge di Jules Dassin* ». Ed. Cappelli, Bologna, 1959.

FRANCO CALDERONI (a cura di): « La grande guerra *di Mario Monicelli* ». Ed. Cappelli, Bologna, 1959.

Ho già rilevato, a proposito del precedente volume della collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi (*La tempesta,* a cura di Filippo M. De Sanctis), la tendenza di alcuni compilatori a dispiegare una sorta di lodevole ma pericoloso eccesso di zelo. Lodevole in sé per l'arricchimento che procura al volume, pericoloso per il film, del quale si rischia di documentare con maggior crudezza i limiti e le lacune. E di documentarli non direttamente (come sarebbe in fondo compito di questi volumi), ma indirettamente, proprio mentre si cerca di dimostrarne l'importanza e la pienezza di reconditi sensi. Si vedano in proposito i ragionamenti e le pezze d'appoggio addotti dal De Sanctis a proposito delle « rivolte spontanee », che con una spettacolare macchina per quattrini come *La tempesta* hanno poco a che vedere.

Si veda ora la dotta introduzione di Cecilia Mangini a *La legge* di Dassin, introduzione relativa a Roger Vailland, alla sua arte, alla sua « filosofia » dell'*homme de qualité,* al suo travaglio « politico ». Tutte cose importanti ed interessanti, ma che — riferito ad un film della spaventosa « fasulleria » de *La legge* — rischiano di sembrare fuori posto o comunque contribuiscono a sottolineare l'entità della cantonata presa dal regista. Il guaio di questo libro della Mangini, pur così sostanzioso e di istruttiva lettura, è che la compilatrice dimostra di aver preso estremamente sul serio non soltanto il proprio compito (il che è più che giusto), ma anche il film (il che è molto meno giusto). Essa si prodiga quindi per illustrare la posizione del regista di fronte a quella del romanziere e più generalmente di fronte alla realtà del piccolo paese meridionale, così come si prodiga, successivamente, per documentare le polemiche suscitate dai soliti faziosi, ossessionati dai « panni sporchi » e sopra tutto le alterazioni subite dalla sceneggiatura per la versione italiana. Documentazione, quest'ultima, di maggior interesse, come tutto ciò che contribuisce ad incrementare il *dossier* relativo alla censura ed alla precensura, i cui interventi sono soliti rimanere nell'ombra (è ben noto fra l'altro che una nota di grottesco ad un film già di per sé privo di senso è stata aggiunta dall'arbitrario e forzato ribattezzamento di Porto Manacore con un'etichetta còrsa, nell'edizione italiana de *La legge*).

Quello che lascia un po' perplessi, nel libro della Mangini, è la tendenza ad aderire in continuazione al punto di vista dei realizzatori del film, perfino per quanto riguarda l'incredibile scelta dell'interprete per il personaggio di Marietta (Gina Lollobrigida), scelta che viene giustificata con ragioni — subiettive piuttosto che obiettive —, le quali gettano altra ombra sulla intelligenza registica di Dassin. A volte si è tentato di domandarsi se davvero la Mangini sia riuscita a prendere sul serio un film goffo come *La legge* e se essa abbia voluto spingere il suo scrupolo di compilatrice « distaccata » fino all'estremo dell'apparente identificazione totale con punti di vista sballati o con elucubrazioni a vuoto. In fondo, i volumi della collana di Cappelli dovrebbero esser messi in circolazione prima o al massimo contemporaneamente all'uscita dei rispettivi film: quello della Mangini è arrivato un po' tardi, così che il materiale offertoci, con solerzia e convinzione, dall'autrice, per un'opera che sarebbe troppo generoso definire sbagliata, risulta un po' sterile. Rimane da dire

che — infelicità dell'occasione a parte — il libro della Mangini costituisce una ricca silloge di testimonianze: vi si trova rispecchiato il punto di vista di tutti: oltre che dello scrittore e del regista, della dialoghista e dei direttori di produzione, del produttore e del musicista, dell'operatore e degli aiutoregisti, e finalmente di quasi tutti gli interpreti principali. La compilatrice ci ha risparmiato il parere della protagonista, la Lollobrigida, ed anche di questo le siamo grati.

La grande guerra, a cura di Franco Calderoni, è uscito con assai maggiore tempestività e, vedi la combinazione, anch'esso si riferisce ad un film che ha dovuto fare i conti con le polemiche dei « bempensanti », di quelli che hanno paura si parli male di Garibaldi. Tali polemiche sono proficuamente documentate nel volume, dal quale risultano alcune circostanze degne di rilievo: a) il « trombonismo » congenito di certi giornalisti anche illustri; b) l'atteggiamento « liberale » assunto dall'on. Andreotti come Ministro della Difesa; c) i cavilli dello Stato Maggiore, i cui suggerimenti non sono stati ascoltati — ben opportunamente — dagli autori del film, ad eccezione di uno, riguardante un particolare « tecnico »; d) l'infondatezza delle voci sorte in seguito alla polemica e riguardanti serie alterazioni che la sceneggiatura avrebbe subito. Quest'ultimo punto dimostra che simili polemiche, sostenute dall'una parte come dall'altra da gente poco informata (basta leggere i testi riportati dal Calderoni), alimentate da silenzi equivoci, da interventi diplomaticamente ambigui, favoriscono il nascere di leggende, che rimarrebbero codificate come verità storiche, qualora non intervenissero a smentirle pubblicazioni come questa. S'intende che il fatto che il film sia esattamente quello che doveva essere e non abbia subito le conseguenze di imposizioni dall'esterno vale a ribadire con maggior precisione le riserve che su di esso abbiamo sollevato in sede critica.

Dopo un'introduzione relativa ai discutibili rapporti tra cinema italiano e guerra 1915-18, il Calderoni fa la storia del soggetto (che riporta integralmente), delle polemiche suscitate dall'annuncio della realizzazione del film, del passaggio dal soggetto al trattamento (che viene pubblicato, per più immediata leggibilità, al posto della sceneggiatura, ad esso corrispondente assai da vicino, trattandosi di una sceneggiatura «elastica »). Seguono un cenno sulle differenze fra trattamento e sceneggiatura e tra quest'ultima ed il film montato, e note del regista, dello scenografo e sulla fotografia. Rimane da domandarsi — dato che i volumi di questa collana intendono documentare la storia segreta dei film — perché mai non risulti che importanti scene di battaglia de *La grande guerra* sono state realizzate, come molti sanno, da Alessandro Blasetti. Su altro piano, poi, rimane da domandarsi perché mai — avendo dedicato volumi a grosse macchine spettacolari come *La tempesta* o ad ambiziosi aborti come *La legge* — non ne sia stato previsto uno per *Il generale Della Rovere,* che è fino a prova contraria l'opera più importante dell'annata in corso. Evidentemente devono esistere ragioni di forza maggiore: mi piacerebbe conoscerle.

G. C. CASTELLO

Recitazione

GIOVANNI CALENDOLI: « *L'attore - storia di un'arte* ». Edizione dell'Ateneo, Roma, 1959.

Si può ben dire che questo di Gio-

vanni Calendoli è un libro *nuovo,* nel senso che l'autore ha per la prima volta ripercorso l'intero cammino dell'arte dell'attore (in occidente), considerandola in sé e per sé. Il che non vuol dire — né sarebbe possibile — avulsa dalla storia della letteratura e dello spettacolo drammatico, ché di quest'ultimo essa costituisce l'elemento fondamentale insieme con il testo. Il quale è dalla presenza dell'attore-mediatore strettamente condizionato, se è vero — ed io ne sono fermamente convinto — che non esiste una interpretazione di un testo la quale costituiva l'*optimum*, la quale possieda una verità assoluta, ma, al contrario, esistono tante possibilità di interpretazioni quante sono le epoche, le tendenze, i gusti, gli interpreti, che con quel testo si misurano attraverso lo scorrere degli anni e dei secoli. Un altro aspetto saliente e relativamente nuovo dell'opera del Calendoli è dato dal fatto che essa è trattazione storica ed antologia insieme, la seconda non avendo carattere di appendice rispetto alla prima, ma fondendosi intimamente con essa, in maniera assai efficace e proficua per il lettore.

Un punto su cui il Calendoli insiste particolarmente, con una venatura polemica, è la confutazione della tesi ben nota secondo cui l'attore sarebbe destinato a « scrivere sull'acqua ». Il Calendoli sostiene invece che l'attore scrive « nel tempo » al pari di qualsiasi altro artista. Il che è vero fino ad un certo punto, come dimostra l'impossibilità per noi di renderci chiaro conto di quel che abbia potuto essere l'arte di un Talma, per tacere di quella di un Roscio. Certo, l'avvento degli strumenti di riproduzione dell'immagine e della voce, tra la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale, ha posto le premesse — che vanno sempre più sviluppandosi — per un temperamento della condizione di assoluta labilità, caratteristica dell'arte dell'attore. Ma anche qui occorre usare cautela: poiché in base ai documenti in nostro possesso (film e dischi) un'attrice come Sarah Bernhardt risulterebbe tale da indurre ad un « ripudio » senza remissione. Ora, è vero che taluni attori hanno consegnato la loro immagine e la loro voce a mezzi tecnici ancora assai imperfetti, a mezzi potenzialmente artistici i quali non avevano ancora formato un loro linguaggio; è vero che questi stessi o altri attori possono aver subito le conseguenze di una incapacità di adattamento ad un mezzo di comunicazione o di espressione diverso da quello — diretto — cui erano avvezzi. Ma è anche vero che l'arte dell'attore è per sua natura, come dicevo sopra, legata al tempo ed al gusto in cui fiorisce, sia per rispecchiarli sia anche per porsi rispetto ad essi in una posizione di precorritrice antitesi.

Il Calendoli avverte che la sua non vuol essere un'opera di consultazione, ma di lettura, ed invita — modestamente — il lettore a leggere l'antologia, qualora il testo storico non lo soddisfi, a leggere le illustrazioni (copiosissime, assai ben scelte e ben commentate), qualora neppure lo soddisfi la scelta dei brani antologici. In realtà, questa è *anche* un'opera di consultazione, e ben preziosa: e mi sembra suo gran merito quello di unire l'utilità dell'opera di consultazione al nerbo dell'opera di storia ed alla vivacità dell'opera di idee, che può anche invogliare, qua e là, alla discussione. Discussione su questo o quel punto di vista storico-interpretativo, discussione sulla composizione dell'antologia, peraltro assai ricca e rappresentativa ed includente testi non facilmente consultabili altrimenti (ne manca qualcuno che magari ci si sarebbe aspettati

di trovare, ma questo è più che normale). Più che altro però sarebbe lecito discutere la parte dedicata al cinema nell'ultimo capitolo: poiché in essa l'autore (indotto forse dal fatto che la materia è recente e non ancora del tutto decantata storicamente) ha ceduto a tentazioni catalogatorie, cadendo in qualche genericità e disordine, che contrastano con la lucida e solida organizzazione della vasta materia teatrale.

Le ultimissime pagine del grosso volume sono dedicate alla televisione, di cui il Calendoli sottolinea opportunamente il carattere di nuovo mezzo di comunicazione, non apportatore di un nuovo linguaggio artistico. Egli soggiunge acutamente: « Sarebbe almeno imprudente prevedere che la diffusione del mezzo televisivo comporterà modificazioni radicali nell'arte dell'attore, creando accanto all'attore cinematografico ed all'attore teatrale una nuova categoria di interpreti. Si è visto, al contrario, come l'evoluzione del cinema abbia ridotto progressivamente il margine di differenza fra l'interpretazione teatrale e quella cinematografica. Presumibilmente la televisione concorrerà ad ampliare e ad approfondire ancor più quel processo di osmosi che si è da tempo stabilito fra il cinema ed il teatro e contribuirà a rafforzare maggiormente l'unità del linguaggio della recitazione. »

Si può concludere affermando che quest'opera di Giovanni Calendoli, poderoso frutto di una ormai lunga consuetudine critica, di una esemplare fatica di ricercatore, di una meditata riflessione storica è tale da assicurare da sola, durevolmente, il prestigio di uno studioso. Mette conto di soggiungere che il volume, pubblicato per conto della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (della quale rappresenta il più cospicuo sforzo editoriale finora tentato), può essere considerato il « capolavoro » delle Edizioni dell'Ateneo, che gli hanno dato una veste assai degna e brillante per carta, stampa, qualità intrinseca e di riproduzione del sontuoso materiale iconografico.

G. C. CASTELLO

Antologie e narrativa

PIERO PIERONI: « *Il tesoro del West* ». Ed. Vallecchi, Firenze, 1959.

Più che un fatto storico, il « western » è un fatto letterario: il documento e la testimonianza diretta si perdono o si trasformano nella leggenda e la « verità » è nelle ballate, nelle rielaborazioni autorevoli (Bret Harte) e no (i « dime-novels », i giornaletti popolari tipo « Police Gazette »), nelle cosiddette autobiografie, che deformano con elementare suggestione le gesta degli eroi, nei dipinti di Frederic Remington. Per lunghissimo tempo l'Italia ignorò l'abbondantissima produzione letteraria ed iconografica sull'argomento, solo il cinema non rimase indietro, quando si pensi che il prototipo del genere *The Great Train Robbery* fu presentato nel 1906-7 e che, subito dopo, le sale della penisola furono invase dagli entusiasmanti « exploits » di Tom Mix e William Hart. Ma parallelamente alle loro lunghe galoppate, scorrevano da noi magri ruscelli « extracinematografici » alimentati dalle ruvide versioni Nerbini della serie « Buffalo Bill », o da quelle della Romantica Sonzogno che, di tanto in tanto, ospitava le copiose e gegenerose fatiche di Zane Grey. Ci volle soprattutto *Ombre Rosse,* film esemplare per molteplici aspetti, per proporre in termini indilazionabili il

problema dello studio sistematico delle fonti letterarie del film western perché, sanzionando anche per i ciechi e i sordi la maturità del genere, spinse ad una ricerca in profondità ed in estensione mai prima in Italia tentate.

Benemerito in questo settore di studi è Piero Pieroni che, dopo « Pellerossa » e dopo « Avventura » (nel quale, fra l'altro, aveva portato in Italia il racconto ispiratore di *Mezzogiorno di fuoco*), presenta ora agli appassionati « Il tesoro del West », antologia western di stimolante interesse. Setacciando duemila tra ballate, racconti, diari, cronache e resoconti, l'A. ci ha dato, come era sua precisa intenzione, un lungo film western: « un film e non un documentario » (leggenda, quindi, anche quando è storia, com'è tutto l'autentico film della prateria). Dal vaglio, fatto con lo scrupolo del filologo e l'entusiasmo dell'innamorato, sono rimaste quaranta opere significative, suddivise in quattro sostanziose sezioni, precedute da esaurienti note di precisa informazione. Secondo le aspettative, gli autori prescelti sono tutti i « Nostri ». Troviamo i culti Bret Harte, O. Henry e Jack London, Ernest Haycox, padre di *Ombre Rosse* (qui rappresentato da due racconti), il generale Custer con un brano delle sue memorie, Warner Bellah con il « Sentiero di guerra », filmato da John Ford e divenuto in Italia *I cavalieri del Nord Ovest* (« forse a torto, dice il Pieroni, sottovalutato dalla critica e che rimane certo uno dei più sinceri e commossi omaggi del grande regista alla memoria degli uomini che conquistarono il West »), A. B. Guthrie jr., quello del *Grande cielo,* presente col « Cacciatore di castori », Noel M. Lomis, Jack Schaefer (da cui derivò *Shane*), Steve Frazee, William C. White, con l'incredibile Pecos Bill, B.M. Bower, Allan R. Bosworth, Charles M. Russell, il generale Cook, Bill Gulick ed altri. Né mancano i cronisti e, allo stesso tempo, creatori della leggenda: Stevenson e Siringo biografi ufficiali di Billy the Kid, Nichols e Frank J. Wilstach cantori delle gesta di Wild Bill Hickok (De Mille, per *The Plainsman,* si servì abbondantemente del racconto dei due collaboratori).

Il capitolo numero tre è dedicato al cowboy: alle sue ballate (sono riprodotte le migliori da « Non seppellitemi nella prateria solitaria » a « Per le vie di Laredo »), ai suoi diari, alla sua vita dura, poco romantica, imbevuta di acqua (spaventosi e continui acquazzoni, fiumi da guadare), sommersa dal fango tenace delle piste, dominata dal miraggio di Abilene, la città della perdizione, dove dilapidava il guadagno e spesso trovava la morte per mano di un giocatore di professione. Un libro affascinante dunque e, contemporaneamente, un documento di prima forza, anche nelle illustrazioni che sono tratte dai giornali dell'epoca, dai dime-novels, dalle raccolte di Frederic Remington, dagli originali delle taglie, un libro che non può essere ignorato dagli studiosi del film western.

MARIO QUARGNOLO

FRANCIS SCOTT FITZGERALD: « *Gli ultimi fuochi* ». Ed. Mondadori, Milano, 1959.

Cosa pensasse Francis Scott Fitzgerald di Hollywood, è agevole intuirlo leggendone l'opera. Non mancano, qua e là, richiami all'ambiente dei cinematografari. Gloria, la protagonista di « Belli e dannati » (« The Beautiful and Damned, 1922), considera l'opportunità di mettere la sua soffice bellezza a disposizione dello schermo,

quando si trova in difficoltà economiche. Diva applaudita è Rosemary che narra, dal suo punto di vista, l'intesa coniugale di Dick Diver e di Nicole all'inizio di « Tenera è la notte » (« Tender Is the Night », nella redazione del 1934). Gente dell'industria anima alcune novelli venali apparse in « Esquire ». Se ciò non bastasse, esistono « Gli ultimi fuochi » (« The Last Tycoon ») e una testimonianza, appena romanzata, di Budd Schulberg. « Il palazzo d'argento » (« The Disinchanted », 1951) ricostruisce le fasi salienti della collaborazione tra l'allora giovane sceneggiatore e lo scrittore, ormai avviato verso la fine. L'idea di associarli venne, nel febbraio del 1939, a Walter Wanger che li inviò a Dartmouth, nel New England, perchè stendessero un soggetto sul carnevale d'inverno. Fitzgerald non combinò nulla di buono un po' a causa di una ricaduta nell'alcoolismo, un po' per l'avversione congenita a fornire soluzioni narrative meccanicamente. Gli chiedevano situazioni precise, concatenate da una logica stringata, da una progressione drammatica. Scriveva pagine di sceneggiatura che evocavano un'atmosfera, un'emozione con uno stile perfetto. Una merce non prevista, non desiderata dal produttore che finì con l'allontanarlo, ripetendo le frasi abituali all'editore dello scrittore. Non era il momento più adatto per servirsi del suo ingegno.

Il discorso si capovolgeva. Rifiuti cortesemente gelidi prendevano il posto dei calorosi inviti alla collaborazione degli anni in cui, come dichiarò Gertrude Stein, aveva creato l'età del jazz. Se non creato un periodo storico, Fitzgerald ha illustrato meglio di qualunque altro scrittore o regista la ricca America dell'altro dopoguerra. E' stato il cantore della corsa dei giovani, che finiva il più delle volte nelle sbornie in un locale clandestino che smerciava alcool di contrabbando nei « petting parties ». « Di qua dal Paradiso » (« This Side of Paradise », 1920) svela la crisi degli ideali dell'anteguerra, l'aderire delle fresche generazioni alla formula della felicità uguale a successo, uguale ad applausi, uguale a denaro. Spiegò alle madri, educate ai puritani principi edoardiani, le opinioni intorno al sesso e alla politica delle figlie, le emancipate maschiette. Insegnò ai padri che i figli non avevano per loro maggiore stima di quella riservata ai gangsters arrivati, perché li vedevano inseguire identiche mète, sia pure con maggiore cautela. Numerose furono le proteste contro la « nuova ondata » e contro lo scrittore che l'aveva lanciata. Non durarono a lungo. L'emancipazione della donna non fu più questione opinabile, sopratutto per merito della rivoluzione tacita delle ragazze che s'erano dedicate alle professioni fin lì riservate esclusivamente ai coetanei. L'abolizionismo venne abrogato, facendo dimenticare la moda di portare con sé le fiaschette piene di whisky. Fitzgerald abbandonò le « flappers » e i « filosofi », aggiungendo alla stagione poetica del perfetto « Il grande Gatsby » (The Great Gatsby, 1925) e di « Tenera è la notte ».

Mentre le qualità letterarie dello scrittore si incanalavano verso un preciso alveo, la sua vita erompeva e si disperdeva, instabile e confusa. Al felice periodo di New York, tennero dietro l'inquieto girare l'Europa, il ricovero della moglie Zelda in una clinica per malattie nervose, l'alcoolismo, l'ostilità dei lettori che, dopo il crak finanziario del 1929, esigevano una letteratura socialmente più stimolante. Infine, Hollywood che avrebbe potuto segnare il momento della ripresa economica ed artistica. Sempre Fitz-

gerald aveva sentito il fascino della vita dei ricchi, i fortunati che avevano la possibilità di realizzarsi interamente. Ma la moralità latente che possedeva lo aveva portato a scoprire, fin dalla seconda parte di « Belli e dannati », il loro sostanziale fallimento occultato dall'apparente benessere. Hollywood era simile al mondo «splendido e triste » che lo aveva attratto e respinto insieme. Adesso, in lui confluivano il richiamo delle possibilità insite nel cinema e della gloria che distribuiva e la repulsione verso le direzioni avventate seguite da coloro che dirigevano l'industria e verso il contenuto della stessa gloria, considerato essenzialmente come esaltazione delle qualità più esteriori. Scritturato dalla Metro, sceneggiò film che detestava: *A Yankee at Oxford, Raffles, Madame Curie, Gone with the Wind, The Women, Three Commrades*. Quando gli affidarono l'incarico di ridurre uno dei suoi racconti più unitari, « Babylon Revisited », non gli nascosero che si trattava di un esperimento di prova, non commerciale, non utilizzabile. Non importava che il treatment risultasse perfetto.

Allora, per rivalsa, Fitzgerald prende a scrivere « The Last Tycoon ». Non ha fondate speranze di pubblicazione. « Collier's » e « Saturday Evening Post » respingono una richiesta d'anticipi, letto il capitolo d'inizio. Ad esso si aggiungono frammenti ed appunti che, riordinati da Edmund Wilson, sono ora presentati con una esemplare prefazione da Fernanda Pivano, dopo essere apparsi a puntate in « Cinema nuovo ». Le parti che restano del progettato romanzo non permettono di individuare il disegno definitivo de « Gli ultimi fuochi ». Non è azzardato, tuttavia, sostenere che Fitzgerald volesse affrontare quello che considerava un limite del proprio metodo narrativo. Schulberg gli fa bisbigliare in « The Disinchanted »: « Il tuo guaio è che non hai mai imparato a mantenere le distanze. Non sai deciderti se sei il fotografo o l'oggetto fotografato ». Stavolta pare intenda fotografare la società hollywoodiana. Per cautelarsi prende a modello del protagonista un produttore che avversava, Irving Thalberg, che spinge verso « un'orgia di malattia, di violenza e di corruzione ». Monroe Sthar, fatto assassinare l'industriale Brady da sicari, sarebbe perito in un incidente d'aereo, dando il via a funerali organizzati con servilismo enfatico e con insincero dolore.

I punti di partenza erano destinati a concretarsi o a sfaldarsi? Nell'elaborazione, sempre complessa nello scrittore (si confronti la stesura del 1934, che è la terza, con quella del 1938, pubblicata nel 1948, di « Tenera è la notte »), probabilmente avrebbe finito col toccare piani più consueti. Fitzgerald, che sottoponeva ogni romanzo a una revisione intransigente, avrebbe notato la differenza qualitativa tra i capitoli terzo e quarto e gli altri. I brani relativi alla giornata lavorativa di Monroe Sthar hanno scarsa incisività nella descrizione degli ambienti e negli atteggiamenti assunti dal produttore. Non si trovano in essi errori veri e propri di ambientazione o di psicologia. Si incontra troppa « Hollywood allo specchio ». E la città è inquadrata sotto la speciale angolazione che si usa quando si vuole screditarne, ad ogni costo, l'organizzazione. Se discutibili risultano tali pagine, pregevoli sono quelle evocative. L'amore tra Monroe e Kate è ritmato da una prosa persuasiva, lineare, scarna eppure solcata da una tenue ansia. Proprio nei dialoghi a due, il carattere di Sthar respinge i carichi intenzionali degli episodi polemicamente illu-

strativi. Finisce per assomigliare ad Amory Blaine, a Gatsby, a Dick Diver: è un individuo ricco di generosità potenziali, corrotto dalle circostanze e degli ambienti.

Questa dimensione avrebbe vinto sulle altre? E' lecito rispondere affermativamente. In un appunto di proprio pugno, Fitzgerald ha avvertito che « The Last Tycoon » non è da collocarsi sul piano di « Tenera è la notte ». Non è l'analisi di una « deterioration ». E' come « Il grande Gatsby ». Sottoponendo il suo passato a dura autocritica, in « Crack-Up » (1936) ha, poi, scritto: « La vita è essenzialmente inganno e i suoi termini sono quelli della delusione. Le cose che riscattano l'uomo non sono la felicità e il piacere, ma le soddisfazioni più profonde della lotta », dello sforzo di perfezionamento. Pur suffrata da prove, ogni illazione sulle conclusioni vere de « Gli ultimi fuochi », è aleatoria. Del romanzo rimane solamente un frammento, nel quale è trasmessa una parte certamente minima delle vibrazioni immagazzinate dallo scrittore, durante la non lieta esperienza hollywoodiana.

FRANCESCO BOLZONI

JAMES AGEE: « *La veglia all'alba* ». Ed. Sugar, Milano, 1959.

Nella sua breve esistenza (è morto nel 1955, a quarantacinque anni), James Agee ha puntato su un non ristretto numero di pedine. Ha praticato il saggismo, la poesia, la sceneggiatura e la narrativa, mestieri che sembrano simili ma hanno leggi assai diverse. Non a caso i letterati, che vogliono provarsi in tutti e quattro, finiscono per arrendersi davanti allo scacco matto subìto in almeno uno di essi. Invece Agee operò brillantemente nelle varie specialità senza confondere le carte dell'una con quelle dell'altra. Ragionando del comico o di *Monsieur Verdoux,* si basò su documenti e osservazioni criticamente conseguenti, sottolineò con fermezza le cause di una validità o di un limite. Organizzando la sceneggiatura di *Un uomo tranquillo* di John Ford e di *La regina d'Africa* di Huston, non sfoderò civetterie letterarie e badò allo snodarsi visivo delle gesta degli eccentrici personaggi. Lavorando sul proprio terreno, compose un reportage poetico sui braccianti del Sud, durante il New Deal roosveltiano, e un romanzo, « A Death in the Family », che vinse il premio Pulitzer, anche se pubblicato in una redazione evidentemente incompleta dopo la morte dello scrittore. In questa quadruple attività, pur legata da un notevole calore di partecipazione, non si notano contaminazioni di argomento o di tecnica.

Soltanto tra il commentatore di *The Quiet One* di Sidney Meyers e l'autore di « La veglia all'alba » (« The Morning Watch », scritto nel 1950) è una stretta unità di ispirazione e una affinità di metodo. L'una e l'altra non si manifestano, unicamente, nella scelta del tema: sia la novella cinematografica che il racconto lungo prendono spunto dalle reazioni e dalla chiarificazione interiore di uno « strambo ragazzo », sensibile ed emotivo, ospite di un collegio. Ma si rivelano nella misura impressa al ritmo narrativo, che rispecchia e precorre gesti e riflessioni e sospinge entrambi entro i limiti di un magico cerchio. Il commento di *The Quiet One,* alieno dall'abbandonarsi sia al lirismo manierato che all'accentuazione veristica, dà spazio e sostanza ai silenzi del fanciullo nero, l'escluso; approfondisce il significato delle immagini. Il monologo di Richard, in « La veglia all'alba », è tenuto su un metro ugualmen-

te complesso. Hobe, Jimmy e Richard sono svegliati da padre Whitman: sono le quattro meno un quarto. E' l'ora del loro turno di attesa nella notte del venerdì che precede la Pasqua. I ragazzi vorrebbero continuare a dormire, magari sognando di Cristo e di Pietro. Fanno forza a se stessi per recarsi a pregare nella chiesa dalle « immagini affogate nel nero ». Forse a deciderli ha concorso il sapore della novità, l'orgoglio. In principio Richard non riesce neppure a concentrarsi. Osserva le persone nei banchi, smozzica una prece analizzando il significato dei vocaboli, riascolta le parole della madre, si sperde a fissare la nuca di Claude. L'anima sua involontariamente svanisce nel mondo vacillante e impalpabile dove, per l'età, la religione si mescola e si confonde con stratificazioni affettive, con penombre eccitate. Una zona spirituale fluida con cadute, entusiasmi, pentimenti, fervori autentici e distrazioni. James Agee l'ha resa con un realismo trasfigurato che lievita senza fatica e si incaglia, quando i ghirigori mentali di Richard stanno svanendo nell'astrazione, in particolari esplicativi. Proprio non dimenticando mai l'ascolto dovuto alle cose, quando più pare allontanarsene, il racconto può quindi, giungere alle punte apertamente rappresentative del finale. Usciti di chiesa, Richard, Jimmy e Hobe decidono di correre nel bosco, di bagnarsi nel « canale di sabbia ». Il freddo sguazzare nelle acque, l'uccisione del serpente a colpi di pietra concludono il romanzo con un rimando simbolico. Richard ha raggiunto l'equilibrio nella coscienza morale, appena affiorata. Su temi analoghi a questi, molti scrittori europei si sono provati e pochi hanno ottenuto risultati pregevoli. L'argomento, ombroso e tenue, ha bisogno di uno speciale fiato narrativo che non si pensava potesse essere rinvenuto da uno scrittore della generazione sociale. Eppure James Agee, con una proposta originale ed insieme aderente alla tradizione precedente (quella di Fitzgerald), ha creato un limpido poemetto sulla poesia dell'infanzia.

F. BOLZONI

Schede

« *Filme* », rivista mensile, nn. 1-6, aprile-settembre, 1959. Editore Manuel Rosas Da Silva, Lisbona.

Mentre in Italia la stagione propizia per la rivista di divulgazione è giunta ad un mesto tramonto, ecco che tale formula viene resuscitata in un paese finora rimasto periferico, rispetto ai movimenti più vivi della cultura cinematografica: il Portogallo. Diretto da Luis Andrade de Pina, « Filme » è un mensile il cui aspetto (a cominciare dalla copertina) e la cui formula sembrano rifarsi direttamente a precisi modelli italiani, da « Cinema » (quello d'anteguerra e quello del dopoguerra, ivi compresa la sua ultimissima, poco felice reincarnazione) al primo « Cinema nuovo ». Il modo di fondere testo e immagine, il contemperamento delle esigenze critiche e di quelle informative (dai notiziari alle cronache dall'estero), la scelta e la impostazione delle rubriche (dalle « gallerie » alle « retrospettive » alle « inchieste »), perfino certe particolarità come i « paginoni » fotografici, tutto questo ed altro non può non indurre il lettore, specie se italiano, a continui raffronti e a riflettere sull'entità dell'influenza esercitata dal giornalismo specializzato del nostro paese su quello portoghese. Del resto, vivissimi appaiono, nelle pagine di « Filme », l'interesse e l'attenzione per le cose del nostro cinema. Ma vi è un

altro aspetto, più sostanziale, della stretta parentela intercorrente tra la coraggiosa iniziativa di questi giovani colleghi e l'esperienza sopra tutto di « Cinema » vecchia serie: alludo alla battaglia che la redazione di « Filme » ha intrapresa per una valorizzazione e per un impulso rinnovatore, da imprimere all'anemico cinema portoghese, i cui problemi e le cui realizzazioni sono, sotto varia forma, dibattuti e documentati ampiamente in ogni numero della rivista. Sotto questo aspetto, « Filme » (che appare, per altro verso, una pubblicazione più propriamente « divulgativa », meno aperta a contributi quasi saggistici di quanto fosse, che so, « Cinema » nuova serie) è da considerarsi una rivista di battaglia. Cui vanno naturalmente la nostra simpatia ed il nostro augurio.

AIDANO SCHMUCKHER: « *Piccola storia del film sulla danza* ». Estratto da « Cenobio », Lugano, marzo-aprile, 1959.

Brevi cenni sulla danza nel cinema, con annotazioni filmografiche.

« *La cultura popolare* », rivista bimestrale, anno XXXI, n. 3, Milano, giugno 1959.

Questo numero dell'organo dell'Unione italiana della cultura popolare pubblica fra l'altro gli atti della conferenza nazionale su « Il cinema come strumento di cultura popolare », tenutasi a Roma nell'aprile 1959. Esso contiene le relazioni presentate da Mario Melino (« Educazione degli adulti e circoli del cinema nella situazione storica italiana e nella pedagogia moderna ») e da Filippo M. De Sanctis (« Organizzazione di attività cinematografiche a scopi di cultura popolare »), non che un riassunto della discussione.

FRANCESCO DORIGO: « *Civiltà e cinema* ». Stabil. zincogr. San Marco, Venezia, 1959.

Considerazioni sui rapporti tra cinema e società, tra cinema e costume, lungo i primi sei decenni del nostro secolo.

G. C. C.

Film usciti a Roma dal 1.-IV al 30-IX-59

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Agi Murad, il diavolo bianco.
Allarme a Scotland Yard - v. *The Great Van Robbery.*
Amante pura, L' - v. *Christine.*
Amanti del deserto, Gli.
Amore e guai.
Amore più bello, L' (L'uomo dai calzoni corti).
Anonima ricatti - v. *En légitime défense.*
Armi segrete del III° Reich, - v. *Er ging an meiner seite.*
Arriva Jesse James - v. *Alias Jesse James.*
Assedio degli Apaches, L' - v. *Apache War Smoke.*
Assi alla ribalta.
Attacco alla base spaziale U.S. - v. *Gog.*
Avventura a Capri.
Avventure di Gil Blas, Le - v. *Les aventures de Gil Blas de Santillane.*
Battaglia del V. 1., La - v. *Battle of the V. 1.*
Cadetti della 3ª brigata, I - v. *An Annapolis Story.*
Caltiki, il mostro immortale.
Cameriere, Le.
Carica dei quattromila, La - v. *Fort Bowie.*
Casa delle tre ragazze, La - v. *Das Dreimäderlhaus.*
Cavalieri del diavolo, I.
Cento chilometri, La.
Ciao, ciao bambina! (Piove).
Colosso di New York, Il - v. *The Colossus of New York.*
Come prima - v. *For the First Time / Serenade einer grossen Liebe.*
Coyote, Il - v. *El Coyote.*
Decisione al tramonto - v. *Decision at Sundown.*
Diavoli verdi di Montecassino, I - v. *Die grünen Teufel von Monte Cassino.*
Domino Kid. - v. *Domino Kid.*
Donne all'inferno - v. *Blitzmädels an die Front.*
Dragoni dell'aria, I - v. *Dragonfly Squadron.*
Duchessa di Santa Lucia, La.
Duello a Forte Smith - v. *Fiend Who Walked the West.*
Estasi d'amore - v. *Another Time, Another Place.*
Figlia del dottor Jekyll, La - v. *Daughter of Dr. Jekyll.*
Fluido mortale - v. *The Blob.*
Frusta dell'amazzone, La - v. *Bullwhip.*
Frusta nera, La - v. *Frontier Revenge.*
Fuorilegge della polizia, I - v. *The Case Against Brooklyn.*
Gianni e Pinotto, banditi col botto - v. *Dance With Me, Henry.*
Gorilla vi saluta cordialmente, Il - v. *Le gorille vous salue bien.*
Grido di guerra di Nuvola Rossa, Il - v. *Ghost Town.*
Guardatele ma non toccatele.
Guerra indiana - v. *Frontier Rangers.*
Indagine pericolosa - v. *Fortune Is A Woman.*
Infamia sul mare - v. *The Decks Ran Red.*
Inferno d'acciaio - v. *Une balle suffit.*
Jangal - v. *The Big Hunt.*
Kasim, furia dell'India - v. *The Bandit of Zhobe.*
Legge del vizio, La - v. *Filles de nuit - Denn keiner ist ohne Sunde.*
Marinai a terra - v. *All Ashore.*
Missione diabolica - v. *Der Fuchs von Paris.*
Misteriani, I - v. *Chikuy boeigun.*
Mistero della piramide, Il - v. *Abbott and Costello Meet the Mummy.*
Mostruoso uomo delle nevi, Il - v. *The Abominable Snowman.*
Noi gangsters - v. *Le grand chief.*
Nuda fra le tigri - v. *Geliebte Bestie.*
Primo uomo nello spazio, Il - v. *First Man into Space.*
Quadrato della violenza, Il - v. *The Crooked Circle.*
4° Fanteria, - v. *Die Deutschmeister.*
Quella notte - v. *Cette nuit-là...*
Ragazza del rodeo, La - v. *Born Reckless.*
Ribelle, La - v. *The Green-Eyed Blonde.*
Ritorno di Mr. Hardy, Il - v. *Andy Hardy Comes Home.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ABBOTT AND COSTELLO MEET THE MUMMY (Il mistero della piramide) — **r.**: Charles Lamont - **s.**: Lee Loeb - **sc.**: John Grant - **f.**: George Robinson - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen e Bill Newberry - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Bud Abbott (Gianni), Lou Costello (Pinotto), Marie Windsor (Zora), Michael Ansara (Semu), Dan Seymour (Josef), Kurt Katch, Richard Karlan, Richard Deacon, Eddie Parker, Mel Welles, George Khoury, Peggy King, Mazzonne-Abbott Dancers, Chandra-Kaly Dancers - **p.**: Howard Christie per l'Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

ABOMINABLE SNOWMAN, The (Il mostruoso uomo delle nevi) — **r.**: Val Guest - **s.** e **sc.**: Nigel Kneale - **f.**: Arthur Grant - **m.**: John Hollingsworth - **scg.**: Ted Marshall - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Forrest Tucker (Tom Friend), Peter Cushing (Dr. John Rollason), Maureen Connell (Helen Rollason), Richard Wattis (Peter Fox), Robert Brown (Ed Shelley), Michael Brill (McNee), Wolfe Morris (Kusang), Arnold Marle (il Lhama) - **p.**: Aubrey Baring per la Hammer Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Film Selezione.

AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO — **r.**: Riccardo Freda - **s.**: dal racconto «Hadschi Murat» di Leone Tolstoi - **sc.**: Akos Tolnay, Luigi De Santis - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Mario Bava, Franco Vodopivec - **scg.**: Kosta Krivokapic - **cost.**: Filippo Sanjust - **int.**: Steve Reeves (Agi Murad), Georgia Moll (Saltanet), Scilla Gabel (principessa Vorontzova), Renato Baldini (Akmet Khan), Gerard Herter (principe Vorontzov), Milivoj Zizanovic (lo zar), Jovan Gec (Aslan Bey), Niksa Stefanini (Gonzalo), Milivoj Mavid Popovic (Eldar), Nicola Popovic (Shamil) - **p.**: Majestic Films, Roma e Lovcen Film, Budva - **o.**: Italia-Jugoslavia - **d.**: Lux Film.

ALIAS JESSE JAMES (Arriva Jesse James) — **r.**: Norman Z. McLeod - **s.**: Robert St. Aubrey, Bert Lawrence - **sc.**: William Bowers, Daniel D. Beauchamp - **f.** (De Luxe color): Lionel Lindon - **m.**: Joseph J. Lilley - **canz.**: Arthur Altman e Bud Burtson - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Marvin Coil, Jack Bachom - **int.**: Bob Hope (Milford Farnsworth), Rhonda Fleming (la Duchessa), Wendell Corey (Jesse James), Jim Davis (Frank James), Gloria Talbot (la ragazza indiana), Will Wright (Titus Queasley), Mary Young (la madre dei fratelli James) e in brevi apparizioni: Bing Crosby, Gary Cooper, Fess Parker, Roy Rogers, Ward Bond - **p.**: Jack Hope per la Hope Enterprises Inc. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

ALL ASHORE (Marinai a terra) — **r.**: Richard Quine - **s.**: Blake Edwards, Robert Wells - **sc.**: Blake Edwards, Richard Quine - **f.** (Technicolor): Charles

Lawton, jr. - **m.**: Morris Stoloff - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Mickey Rooney (Francis « Moby » Dickerson), Dick Haymes (Joe Carter), Peggy Ryan (Gay Night), Ray McDonald (Skip Edwards), Barbara Bates (Jane Stanton), Jody Lawrance (Nancy Flynn), Fay Roope (Commodoro Stanton), Jean Willes (Rose), Rica Owen (Dotty), Patricia Walker (Susie), Edwin Parker (sceriffo Billings), Dick Crockett (guardia), Frank Kreig (Arthur Barnaby), Ben Welden (Bartender), Gloria Pall (Lucrezia), Joan Shawlee (Hedy) - **p.**: Jonie Taps per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

AMANTI DEL DESERTO, Gli — **r.**: Leon Klimowsky, Gianni Vernuccio, Fernando Cerchio - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor stampato in Ferraniacolor): Antonio L. Ballesteros - **scg.**: Sigfredo Burman - **int.**: Ricardo Montalban, Carmen Sevilla, Franca Bettoja, Gino Cervi, Anna Maria Ferrero, José Guardiola, Maria Angela Giordano, Manuel Guitian, Domingo Rivas - **p.**: Parc-Romafilm, Roma e Benito Perojo, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1957 - **d.**: regionale.

AMORE E GUAI — **r.**: Angelo Dorigo - **s.** e **sc.**: Lianella Carell, Mino Lillo, Amedeo Marrosu, Roberto Natale, Giorgio Stegani, Luciano Vincenzoni - **f.**: Amedeo Melloni - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Giuseppe Fede - **mo.**: Mario Sansoni, Mario Arditi - **int.**: Marcello Mastroianni, Richard Basehart, Valentina Cortese, Maurizio Arena, Eloisa Cianni, Irene Galter, Andrea Aureli, Armida De Pasquali, Umberto Spadaro, Checco Durante, Silvio Bagolini, Mimo Billi, Maria Zanoli, Nino Musco, Luigi Tosi, Lina Ferri, Emma Baron - **p.**: Fono - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Rome.

AMORE PIU' BELLO, L' (L'uomo dai calzoni corti) — **r.**: Glauco Pellegrini - **s.**: Glauco Pellegrini - **sc.**: Ugo Pirro, Liana Ferri, Glauco Pellegrini - **f.**: Carlo Montuori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Augusto Ciuffini, Francisco Canet - **mo.**: Gisa Radicchi Levi - **int.**: Edoardo Nevola (Pagnottella), Irene Cefaro (Stella), Franco Balducci (Pasqualino), Francisco Rabal (Mario), Alida Valli (Carolina), Eduardo De Filippo (Gennaro Esposito), Memmo Carotenuto (Nando), Gastone Renzelli (Pietro), Julita Martinez (Gina), Luisa Conte, Artemide Scandariato, Isabel de Pomes, Juan Calvo - **p.**: Giancarlo Cappelli per la Vertix Film, Roma e Uninci, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: Euro International.

Vedere giudizio di F. Bolen nel n. X-XI, 93, 1958.

ANDY HARDY COMES HOME (Il ritorno di Mr. Hardy) — **r.**: Howard W. Koch - **s.** e **sc.**: Edward Everett Hutshing, Robert Morris Donley che si sono ispirati ai personaggi creati da Aurania Rouverol - **f.**: William W. Spencer, Harold E. Wellman - **m.**: Van Alexander - **scg.**: William A. Horning, Urie McCleary - **mo.**: John B. Rogers - **int.**: Mickey Rooney (Andy Hardy), Patricia Breslin (Jane Hardy), Fay Holden (mamma Hardy), Cecilia Parker (Marian), Sara Haden (zia Milly), Joey Forman (Beezy Anderson), Jerry Colonna (Doc), Vaughn Taylor (Thomas Chandler), Teddy Rooney (Andy Hardy, jr.), Johnny Weissmuller, jr. (Jimmy), Pat Cawley (Betty Wilson) - **p.**: Red Doff per la Fryman Enterprises - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

ANNAPOLIS STORY, An (I cadetti della 3ª brigata) — **r.**: Don Siegel - **s.**: Dan Ullman - **sc.**: Dan Ullman, Geoffrey Homes - **f.** (Technicolor): Sam Leavitt - **m.**: Marlin Skiles - **mo.**: William Austin - **int.**: John Derek (Tony), Diana Lynn (Peggy), Kevin McCarthy (Jim), Alvy Moore (Willie), Pat Conway (Dooley), L. Q. Jones (Watson), John Kirby (Macklin), Don Haggerty (Prentiss), Barbara Brown (signora Scott), Betty Lou Gerson (signora Lord), Fran Bennett (Connie), Robert Osterloh (Austin), Don Kennedy (McClaren), Tom Harmon (annunciatore), John Doucette - **p.**: Walter Mirisch per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.** regionale.

ANOTHER TIME, ANOTHER PLACE (Estasi d'amore) — **r.**: Lewis Allen - **s.**: da un racconto di Lenore Coffee - **sc.**: Stanley Mann - **f.** (Vistavision): Jack Hildyard - **m.**: Douglas Gamley - **scg.**: Tom Morahan - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Lana Turner (Sara Scott), Barry Sullivan (Carter Reynolds), Glynis Johns (Kay Trevor), Sean Connery (Mark Trevor), Sidney James (Jake Klein),

Terence Longdon (Alan Thompson), Doris Hare (signora Bunker), Martin Stephens (Brian Trevor) - **p.**: Lewis Allen, Smedley Aston per la Kaydor Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Paramount.

APACHE WAR SMOKE (L'assedio degli Apaches) — **r.**: Harold Kress - **s.**: Ernest Haycox - **sc.**: Jerry Davis - **f.**: John Alton - **m.**: Alberto Colombo - **scg.**: Cedric Gibbons, Arthur Lonergan - **mo.**: Newell P. Kimlin - **int.**: Robert Horton (Tom Herrera), Gilbert Roland (Peso), Glenda Farrell (Fanny Webson), Barbara Ruick (Nancy Dekker), Gene Lockhart (Cyril R. Snowden), Henry Morgan (Ed Cotten), Patricia Tiernan (Lorraine Sayburn), Hank Worden (Amber), Myron Healey (Pike Curtis), Emmett Lynn (Les), Argentina Brunetti (Madre), Bobby Blake (Luis), Douglass Dumbrille (maggiore Dekker) - **p.**: Hayes Goetz per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Euro International.

ASSI ALLA RIBALTA — **r.**: Ferdinando Baldi - **s. e sc.**: Ferdinando Baldi **f.**: Edoardo Lamberti - **m.**: D'Anzi, Bonocore - **scg.**: Maioletti, Volpi - **mo.**: N. F. Bianchi - L'episodio « Napoletani a Milano » è stato diretto da Giorgio Cristallini - **int.**: Fausto Guerzoni, Silvio Bagolini, Marco Tulli, Nino Taranto, Carlo Taranto, Anna Campori, Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Carla Bertellini, Tino Scotti, le tre sorelle Nava, Armando Romeo, Aurora Banfi, Carlo Croccolo, Franco Sportelli, Carlo Rizzo, Alfredo Rizzo, Silvio Delle Arti, Dino Maronetto, Bruno Dossena, Felice Minotti, Trio Movados, The Rocky Montains All Time Stompers - **p.**: Fidia, I.F.I. - **o.**: Italia, 1954-1959 - **d.** regionale.

AVENTURES DE GIL BLAS DE SANTILLANE, Les (Le avventure di Gil Blas) — **r.**: René Jolivet - **s.**: dal romanzo di Lesage - **sc.**: René Jolivet - **f.** (Agfacolor): Roger Fellous - **m.**: Daniel Lesur - **scg.**: Roger Hubert - **mo.**: André Gaudier - **int.**: Georges Marchal (Gil Blas), Susana Canales (Doña Mencia), Barbara Laage (Antonia), Jacques Castelot (marchese di Mosquera), Antonio Riquelme (il dottore), Marthe Mercadier, Claude May, Fernando Rey, Pedro Larrayaga, Jerôme Goulven, Jean Lefebvre, Claire Maurier, Alexandre Rignault, Georgette Anys, Paul Demange, Alain Nobis, Jean Degrave, Claude Carliez, Guy Dakar, Douta Seck - **p.**: Vascos Film, Paris e Benito Perojo, Madrid - **o.**: Francia-Spagna, 1955 - **d.**: regionale.

AVVENTURA A CAPRI — **r.**: Giuseppe Lipartiti - **s.**: Adamo Grilli - **sc.**: Alfredo Giannetti - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): Vaclav Vich - **m.**: Piero Morgan (Piccioni) - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Tatiana Casini Morigi - **int.**: Maurizio Arena (Maurizio), Sandra Panaro (Sandra), Nino Taranto (barone Vanvutelli), Yvonne Monlaur (Yvonne), Xenia Valderi (Xenia), Renato Speziali (Renato), Walter Santesso (Giulio), Andrea Aureli (Hameda), Gianni Rizzo, Caprice Chantal, Leopoldo Trieste, Clara Bindi, Bruno Tocci, Marco Tulli, Rosalia Maggio, Carlo Taranto, Isarco Ravaioli, Raffaele Pisu, Gino Buzzanca, Adriana Gallandt, Elly Drago - **p.**: A. Grilli - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Universal.

BACHELOR OF HEARTS (Uno straniero a Cambridge) — **r.**: Wolf Rilla - **s. e sc.**: Leslie Bricusse, Frederic Raphael - **f.** (Eastmancolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: Hubert Clifford - **scg.**: Edward Carrick - **mo.**: Eric Boyd-Perkins - **int.**: Hardy Kruger (Wolf), Sylvia Sims (Ann), Ronald Lewis (Hugo), Jeremy Burnham (Adrian), Peter Myers (Jeremy), Charles Kay (Tom), Philip Gilbert (Conrad), John Richardson (Robin), Gillian Vaughan (Virginia), Sandra Francis (Lois), Miles Malleson (dott. Butson), Eric Barker (Audrey Murdock), Newton Blick (Morgan) - **p.**: Vivian A. Cox per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

BADMAN'S COUNTRY (I tre sceriffi) — **r.**: Fred F. Sears - **s. e sc.**: Orville H. Hampton - **f.**: Benjamin H. Kline - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Gene Kelly - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: George Montgomery (Pat Garrett), Neville Brand (Butch Cassidy), Buster Crabbe (Wyatt Earp), Karin Booth (Lorna), Gregory Walcott (Bat Masterson), Malcolm Atterbury (Buffalo Bill Cody), Russell Johnson (Sundance), Richard Devon (Harvey Logan), Morris Ankrum (Mayor Coleman), Dan Riss (McAfee) - **p.**: Robert E. Kent per la Peerless - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

BALLE SUFFIT, Une (Inferno d'acciaio) — **r.**: Jean Sacha - **s.**: Jean Sacha - **sc.**: Jacques Berland, Pierre Léaud - **f.**: Marcel Weiss - **m.**: Georges Ulmer, Jean Marion - **scg.**: Antonio Liza - **mo.**: Paulette Robert, Ramon Quadreni - **int.**: Georges Ulmer (Carmo), Arsenio Freignac (Donny), Jacques Castelot (l'avvocato), Véra Norman (Florence), Berta Barrie (Patorni), André Valmy, Mercédès Barranco, Manuel Gas, Rafael Romero-Marchent - **p.**: E.D.I.C. - I.F.I. - **o.**: Francia-Spagna, 1954 - **d.**: Filmar.

BANDIT OF ZHOBE. The (Kasim, furia dell'India) — **r.**: John Gilling - **s.**: Richard Maibaum - **sc.**: John Gilling - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Ted Moore. Cyril Knowles - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Duncan Sutherland - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Victor Mature (Kasim), Anne Aubrey (Zena), Anthony Newley (Stokes), Norman Woolad (maggiore Crowley, padre di Zena), Dermot Walsh (capitano Saunders), Walter Gotell (Azhad), Sean Kelly (ten. Wylie), Paul Stassino (Hatti), Laurence Taylor (Ahmed), Dennis Shaw (Hussu), Murray Kash (Zecco), Maya Koumani (Tamara) - **p.**: Irving Allen, Albert R. Broccoli, Harold Huth per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

BANKTRESOR 713 (Stanza blindata 713) — **r.**: Werner Glingler - **s. e sc.**: Herbert Reinecker - **f.**: Helmuth Ashley - **m.**: Werner Eisbrenner - **scg.**: Hanns H. Kuhnert. Willi Vorweg - **mo.**: Wolfgang Wehrum - **int.**: Martin Held, Hardy Krüger, Hildegard Grethe, Nadja Tiller, Helga Martin, Arno Paulsen, Käthe Alving, Charles Regnier, Fritz Wagner, Margit Reismann, Ewald Wenck, Hellmuth Grube, Agnes Windeck, Franz-Otto Krüger, Georg Gütlich, Bruno W. Pantel, Wolfgang Völz, Heinz Holl, Edgar Faiss, Paul Schacke, Willi Endtresser, Carl de Vogt - **p.**: Berolina - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: Mayor Film.

BATTLE OF THE V. 1 (La battaglia del V. 1) — **r.**: Vernon Sewell - **s.**: dal libro di Bernard Newman - **sc.**: Jack Hanley, Eryk Wlodek - **f.**: Basil Emmott - **m.**: Robert Sharples - **scg.**: Bernard Sarron - **mo.**: Lito Carruthers - **int.**: Michael Rennie (Stefan), Patricia Medina (Zofia), Milly Vitale (Anna), David Knight (Tadek), Esmond Knight (Stricker), Christopher Lee (Brunner), John C. Heller (Fritz), Carl Jaffe (generale), Peter Madden (Stanislaw) - **p.**: George Maynard per la George Maynard-Vernon Sewell Production in assoc. con John Bash - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Globe.

BIG HUNT, The (Jangal) — **r.**: George Sherwood - **s. e sc.**: George Sherwood - **f.** (Eastmancolor): Ellis Dungan, Mesbhan Amen, A. Vasant, E. R. Cooper, S. G. Ghatas - **m.**: Allan Gray - **mo.**: Stanley Willis - **int.**: Ellis Dungan - **p.**: Sherwood, Dungan, Willis per la Sherwood-Dungan - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

BIJO TO EKITAI-NINGEN (Uomini H) — **r.**: Inoshiro Honda - **s.**: Hideo Kaijo - **sc.**: Tokeshi Kimura - **f.** (Eastmancolor, Tohoscope): Haijme Koizumi - **m.**: Masaru Sato - **scg.**: Takeo Kita - **int.**: Yumi Shirakawa, Kenji Sahara, Akihiko Hirata, Eitaro Ozawa, Koreya Senda, Mitsuru Sato - **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1958 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BLACK DAKOTAS, The (Gli sterminatori della prateria) — **r.**: Ray Nazarro - **s.**: Ray Buffum - **sc.**: Ray Buffum, De Vallon Scott - **f.** (Technicolor): Ellis W. Carter - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Edward L. Ilou - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Gary Merrill, Wanda Hendrix, John Bromfield, Noah Beery, jr., Faye Roope, Howard Wendell, Robert Simon, James Griffith, Richard Webb, Peter Whitney, John War Eagle, Jay Silverheels, George Keymas, Robert Griffin, Clayton Moore, Chris Alcaide, Frank Wilcox - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: regionale.

BLITZMADELS AN DIE FRONT (Donne all'inferno) — **r.**: Werner Klingler - **s. e sc.**: Hans Hellmuth Kirst, J. A. Hübler-Kahla - **f.**: Erich Claunigk - **m.**: Horst Dempwolff - **scg.**: Max Mellin, Karl Weber - **mo.**: Klaus Eckstein - **int.**: Antje Geerk, Edith Elmay, Nana Osten, Ute Hallant, Claudia Gerstäcker, Christiane Nielsen, Elisabeth Terval, Ruth Müller, Eva-Ingeborg Scholz, Bert Fortell, Klausjürgen Wussow, Robert Meyn, Hermann Nehlsen, Werner Peters,

Emmerich Schrenk, Johannes Grossmann, Peter Gerhard, Armin Dahlen, Ernst Braasch, Paul Bös, Rickleff Müller, Claus Behrendt, Horst Frank - **p.**: Hübler-Kahla -**o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

BLOB, The (Fluido mortale) — **r.**: Irvin S. Yeaworth, jr. - **s.**: Irvin H. Millgate - **sc.**: Theodore Simonson, Kate Phillips - **f.** (De Luxe Color): Thomas Spalding - **m.**: Ralph Carmichael - **scg.**: William Jersey, Karl Karlson - **eff. spec.**: Barton Sloane - **mo.**: Alfred Hillman - **int.**: Steven McQueen (Steve), Aneta Corseaut (Jane), Earl Rowe (ten. di polizia), Olin Howlin (il vecchio), Robert Fields, James Barnett, Anthony Frank, Steven Chase, John Benson, Vince Barbi, Audrey Metcalf, Keith Almony, Eugen Satel - **p.**: Jack H. Harris, Russell Doughten per la Tonylyn - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

BORN RECKLESS (La ragazza del rodeo) — **r.**: Howard W. Koch - **s.**: Richard Landau, Aubrey Schenck - **sc.**: Richard Landau - **f.**: Joseph F. Biroc - **scg.**: Jack T. Collins - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Mamie Van Doren (Jackie), Jeff Richards (Kelly), Carol Ohmart (Liz), Tom Duggan (Wilson), Arthur Hunnicut (Ben), Nacho Galindo (papa Gomez), Orlando Rodriguez (Manuel), Donald Barry (Oakie) - **p.**: Aubrey Schenck per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: W. B.

BULLWHIP (La frusta dell'amazzone) — **r.**: Harmon Jones - **s. e sc.**: Adele Buffington - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color stampato in Technicolor): John J. Martin - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: George Troast - **mo.**: Thor Brooks - **int.**: Guy Madison (Steve); Rhonda Fleming (Cheyenne), James Griffith (Karp), Don Beddoe (giudice), Peter Adams (Parnell), Dan Sheridan (Podo), Burt Nelson (Pine Hawk), Al Terr (Lem), Tim Graham (Pete), Rick Vallin, Rush Williams, S. Gross - **p.**: Helen Ainsworth per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux.

CALTIKI, IL MOSTRO IMMORTALE — **r.**: Robert Hampton - **s. e sc.**: Philip Just da un'antica leggenda messicana - **f.**: John Foam - **eff. spec. e animaz.**: Maria Foam - **m.**: Robert Nicholas - **mo.**: Sir Andrews - **coreo.**: P. Gozlino - **int.**: John Merivale, Didi Sullivan, Gerard Herter, Daniela Rocca, Gay Pearl, Daniele Vargas, Giacomo Rossi Stuart, Victor Andrée, Black Bernard, Arthur Dominik, Rex Wood - **p.**: Climax-Galatea - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

CAMERIERE, Le — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Sandro Continenza, Gianni Puccini, Carlo Romano - **sc.**: Carlo Romano, Dino Verde, Sandro Continenza - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Carlo Innocenzi, Vantellini - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Giovanna Ralli (Giovanna), Ugo Tognazzi (Mario), Sergio Raimondi (Armando), Valeria Moriconi (Gabriella), Xenia Valderi (signora Giraud), Marina Malfatti (Valeria), Tiberio Murgia (Rosario), Andrea Checchi, Pina Renzi, Giovanna Avena, Yvette Masson, Aroldo Tieri, Corlo Romano, Carlo Giuffré, Marcello Paolini, Carletto Sposito, Arturo Bragaglia, Carlo Lombardi, Ignazio Leone, Mario Meniconi, Anna Campori, Daniele Vargas, Anıta Traversi - **p.**: Agliani-Mordini - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Euro.

CAPTAIN'S TABLE, The (Sottocoperta con... il capitano) — **r.**: Jack Lee - **s.**: da un romanzo di Richard Gordon - **sc.**: John Whiting, Bryan Forbes, Nicholas Phipps - **f.** (Eastmancolor): Christopher Challis - **m.**: Frank Cordell - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Frederick Wilson - **int.**: John Gregson (capitano Ebbs), Peggy Cummins (signora Judd), Nadia Gray (signora Porteous), Donald Sinden (Shawe-Wilson), Maurice Denham (maggiore Broster), Richard Wattis (Prittlewell), Reginald Beckwith (Burtweed), Nicholas Phipps (Reddish), Joan Sims (Maude Pritchett), Miles Malleson (pastore), Bill Kerr (Bill Coke), June Jago (Gwenny Coke), John Le Mesurier (sir Angus), Nora Nicholson (signora Lomax), John Warner (Henry Lomax), Rosalie Ashley (Annette), Ed Devereaux (Brickwood) - **p.**: Joseph Janni per la J. Janni-Jack Lee Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

CARGAISON BLANCHE (Traffico bianco) — **r.**: Georges Lacombe - **s.**: da un "reportage" di Jean Mason «Le chemin de Rio» - **sc.**: Jacques Sigurd

- **f.**: Roger Hubert - **m.**: Francis Lopez - **scg.**: Raymond Nègre - **mo.**: Denise Baby - **int.**: Françoise Arnoul (Françoise), Renée Faure (madame Ploit), Colette Mars (Mado), Jean-Claude Michel (Pierre), Georges Rivière (Raymond), Jean-Claude Brialy, Judith Magre, Robert Dalban, Solange Sicard, Georges Aminel - **p.**: C.G.C.-Filmel-Production Francis Lopez-Société des Films Mars - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

CASE AGAINST BROOKLYN, The (I fuorilegge della polizia) — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: basato su di un articolo di Ed Reich pubblicato dal « True Magazine » - **sc.**: Daniel B. Ullman - **f.**: Fred Jackman - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: Darren McGavin (Pete Harris), Maggie Hayes (Lili Polombo), Warren Stevens (Rudi Franklin), Peggy McCay (Jane Harris), Tol Avery (Michael W. Norris), Emile Meyer (capitano P. T. Wills), Nestor Paiva (Finelli), Brian Hutton (Jess Johnson) - **p.**: Charles H. Schneer per la Morningside Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

CAVALIERI DEL DIAVOLO, I — **r.**: Siro Marcellini - **s.**: Siro Marcellini - **sc.**: Siro Marcellini, Carlo Alberto Chiesa, Ugo Moretti - **d.**: Jean Blondel, Ugo Moretti - **f.** (Eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.**: Carmine Rizzo - **scg.**: Oscar D'Amico - **cost.**: Maria Luisa Panaro - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: Frank Latimore, Gianna Maria Canale, Emma Danieli, Antonio De Teffé, Andrea Aureli, Gabriella Pallotta, Mirko Ellis, Andrea Fantasia, Nunzio Gallo, Oreste Lionello, Franco Fantasia, José Jaspe, Federica Ranchi, Carlo Bressan, Pasquale De Filippo - **p.**: Giulio Fiaschi per la Galassia Cinemat. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Euro.

CENTO CHILOMETRI, La — **r.**: Giulio Petroni - **s. e sc.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Giulio Petroni - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Boris Juraga - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Massimo Girotti, Mario Carotenuto, Riccardo Garrone, Yvonne Monlaur, Geronimo Meyner, Nando Bruno, Marisa Merlini, Edoardo Nevola, Fred Buscaglione e i suoi Asternovas, Gianrico Tedeschi, Silvio Noto, Raffaele Pisu, Carlo Taranto, Valeria Fabrizi, Tiberio Murgia, Luigi Pavese, Carlo Giuffré, Alberto Talegalli, Spartaco D'Itri, Gianni Agus, Alberto Rabagliati, Nino Marchetti, Enzo Garinei, Alberto Sorrentino, Gisella Sofio, Arturo Bragaglia, Carlo Pisacane, Giulio Calì, Gigi Reder, Mario De Simone, Ferruccio Amendola, Mario Ambrosino, José Greci, Maria Grazia Spina, Toni Ucci, Mario Passante, Isarco Ravaioli, Elio Pandolfi, Marietto, Gianni Minervini, Ivy Holzer, Franco Giacobini, Giancarlo Zarfati - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

CETTE NUIT-LA'... (Quella notte...) — **r.**: Maurice Cazeneuve - **s.**: dal romanzo di Michel Lebrun « Un silence de mort » - **sc.**: Maurice Cazeneuve, Paul Guimard, Henri-François Rey - **f.**: Léon H. Burel - **m.**: Maurice Leroux, Claude Bolling - **scg.**: Jacques Chalvet - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Mylène Demongeot (Sylvie Mallet), Maurice Ronet (Jean Mallet), Jean Servais (André Reverdy), Françoise Prévost, Hubert Noël, Jean Lara, Gilbert Edard, Henri Maïk, Jacques Dhéry, Yves Arcanel, Sacha Pitoëff, Florence Arnaut, Françoise Brion, Marc Doelnitz, Claude Bolling - **p.**: Soprofilm - o.: Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.

CHIKUY BOEIGUN (I Misteriani) — **r.**: Inoshiro Honda - **s.**: Jojiro Okami - **sc.**: Takeshi Kimura - **ad.**: Shigeru Kayama - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Hajime Koizumi - **m.**: Akaira Ifukube - **scg.**: Teruaki Aba - **eff. f. spec.**: Hidesaburo Araki, Sadamasa Arikawa, Eiji Tsuburaya - **eff. scg. spec.**: Akira Watanabe - **int.**: Kenji Sahara (Joji Atsumi), Yumi Shirakawa (Etsuko Shiraishi), Momoko Kochi (Hiroko), Akihiko Hirata (Ryoichi Shiraishi), Takashi Shimura (dott. Adachi), Susumu Fujita (comandante Morita), Hisaya Ito (capitano Seki), Yoshio Kosugi (comandante Sugimoto), Fuyuki Murakami (dott. Kawanami), Minosuke Yamada (generale Hamamoto) - **p.**: Tomoyuki Tanaka per la Toho - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Rank.

CHRISTINE (L'amante pura) — **r.**: Pierre Gaspard-Huit - **s.**: dal lavoro teatrale « Liebelei » di Arthur Schnitzler - **sc.**: Georges Neveux, Hans Wilhelm,

Pierre Gaspard-Huit - **d.**: Georges Neveux - **f.** (Eastmancolor): Christian Matras - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Romy Schneider (Christine), Alain Delon (Franz Lobheimer), Micheline Presle (Lena Eggersdorf), Fernand Ledoux (padre di Christine), Jean Galland (barone Eggersdorf), Sophie Grimaldi (Mizzi), Jacques Duby, François Chaumette, Jacques Toja, Bernard Dhéran, Jean Lagache, Jean Claude Brialy (Theo) - **p.**: Michel Safra per la Speva Film-Play Art - Rizzoli, Parigi-Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

CIAO, CIAO BAMBINA! (Piove) — **r.**: Sergio Grieco - **s.** e **sc.**: Dino Verde, Sandro Continenza, Giorgio Prosperi - **f.**: Mario Montuori - **m.**: Piero Umiliani - **canzoni**: Domenico Modugno, Dino Verde - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Antonio Cifariello (Riccardo Branca), Elsa Martinelli (Diana), Riccardo Garrone (Guido Branca), Lorella De Luca (Gloria Projetti), Nando Bruno (commendatore Projetti), Luigi Pavese (commendatore Branca), Elisa Cegani (signora Projetti), Carlo Romano (Marchetti), Maria Batmayew (signora Marchetti), Aroldo Tieri (conduttore vagoni letto), Gino Buzzanca, Andrea Aureli, Piera Arico, Bruno Corelli, Gino Ravazzini, Carlo Giuffrè, Renato Malavasi, Mario Meniconi, Marco Tulli - **p.**: Agliani-Mordini - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Euro.

COLOSSUS OF NEW YORK, The (Il colosso di New York) — **r.**: Eugene Lourie - **s.**: Willis Goldbeck - **sc.**: Thelma Schnee - **f.**: John F. Warren - **m.**: Van Cleave - **scg.**: Hal Pereira, John Goodman - **mo.**: Floyd Knudtson - **eff. f. spec.**: John P. Fulton - **int.**: Ross Martin (dott. Jeremy Spensser), Mala Powers (Anne Spensser), Charles Herbert (Billy Spensser), Otto Kruger (dott. William Spensser), John Baragrey (dott. Henry Spensser), Robert Hutton (prof. John Carrington), Ed. Wolff (il colosso) - **p.**: William Alland per la W. Alland Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

CROOKED CIRCLE, The (Il quadrato della violenza) — **r.**: Joe Kane - **s.** e **sc.**: Jack Townley - **f.** (Naturama): Jack Marta - **m.**: Gerald Roberts - **scg.**: Ralph Oberg - **mo.**: Fred Knudtson - **int.**: John Smith, Fay Spain, Steve Brodie, Don Kelly, Robert Armstrong, John Doucette, Philip Van Zandt, Richard Karlan, Bob Swan, Don Haggerty, Peter Mamakos - **p.**: Rudy Ralston per la Ventura - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

DANCE WITH ME, HENRY (Gianni e Pinotto banditi col botto) — **r.**: Charles Barton - **s.**: William Kozlenko, Leslie Kardos - **sc.**: Devery Freeman - **f.**: George Robinson - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Leslie Thomas - **mo.**: Robert Golden - **int.**: Bud Abbott (Gianni), Lou Costello (Pinotto), Gigi Perreau (Shelley), Rusty Hamer (Duffer), Mary Wickes (miss Mayberry), Ted De Corsia (Big Frank), Ron Hargrave (Ernie), Sherry Alberoni (Bootsie), Frank Wilcox (padre Mullahy), Richard Reeves, Paul Sorendon, Robert Shayne, John Cliff, Phil Garris, Walter Reed, Eddie Marr, David McMahon, Gil Rankin, Rod Williams - **p.**: Bob Goldstein per la Bud Abbott e Lou Costello Production - **o.**: U.S.A., 1956, **d.**: Globe.

DAUGHTER OF Dr. JEKYLL (La figlia del dottor Jekyll) — **r.**: Edgar G. Ulmer - **s.**: e **sc.**: Jack Pollexfen - **f.**: John F. Warren - **m.**: Melvyn Leonard - **scg.**: Theobold Holsoppie - **eff. spec.**: Jack Rabin, Louis De Witt - **mo.**: Holbrook N. Todd - **int.**: John Agar, Gloria Talbott, Arthur Shields, John Dierkes, Martha Wentworth, Mollie McCart - **p.**: Jack Pollexfen per la Allied Artists - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Lux.

DECISION AT SUNDOWN (Decisione al tramonto) — **r.**: Budd Boetticher - **s.**: Vernon L. Fluharty - **sc.**: Charles Lang, jr. - **f.** (Technicolor): Burnett Guffey - **m.**: Heinz Roemheld - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Al Clark - **int.**: Randolph Scott (Bart Allison), John Carroll (Tate Kimbrough), Karen Steele (Lucy Summerton), Valerie French (Ruby James), Noah Beery, jr. (Sam), John Archer (dott. Storrow), Andrew Duggan (sceriffo Swede Hansen), John Litel (padre di Lucy), James Westerfield, Ray Teal, Vaughn Taylor, Richard Deacon, H. M. Wynant, Guy Wilkerson - **p.**: Harry Joe Brown per la Scott-Brown Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DECKS RAN RED, The (Infamia sul mare) — **r.**: Andrew L. Stone - **s.** e **sc.**: Andrew L. Stone - **f.**: Meredith M. Nicholson - **mo.**: Virginia Stone - **int.**: James Mason (capitano Edwin Rumill), Dorothy Dandridge (Mahia), Broderick Crawford (Henry Scott), Stuart Whitman (Leroy Martin), Katharine Bard (Joan Rumill), David Cross (Mace), Joel Fluellen (Cook), Jack Krushen (primo ufficiale) - **p.**: Andrew and Virginia Stone Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

DESIR MENE LES HOMMES, Le (Teste calde) — **r.**: Mick Roussel - **s.**: Mick Roussel - **sc.**: Dany Maquaire - **f.**: Henri Decae - **m.**: Hubert Rostaing - **scg.**: Louis le Barbenchon - **mo.**: Jacques Mavel - **int.**: Magali Noël (Nathalie), Philippe Lemaire (Norbert), Christian Marquand (Vincent), Gérard Blain (Olivier Jourdans), Robert Dalban (padre di Olivier), Raymond Bussières (Lemoine), Noël Roquevert, René Génin, Georgette Anys, Paul Faivre, Max Elloy - **p.**: Art et Réalisation Technique de Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

DEUTSCHMEISTER, Die (4º Fanteria) — **r.**: Ernst Marischka - **s.**: da « Deutschmeister-Marsches » di Wilhelm August Jurek - **sc.**: Ernst Marischka - **f.** (Agfacolor): Bruno Mondi - **m.**: Robert Stolz - **scg.**: Fritz Jüptner-Jonstorff - **mo.**: Alfred Srp - **cost.**: Gerdago, Leo Bei - **int.**: Romy Schneider, Siegfried Breuer, jr., Magda Schneider, Paul Hörbiger, Gretl Schörg, Hans Moser, Wolfgang Lukschy, Gunther Philipp, Josef Meinrad, Susi Nicoletti, Adrienne Gessner, Alma Seidler, Karl Schwetter, Wolfgang Jansen, Fritz Imhoff, Heinz Conrads, Alfred Neugebauer - **p.**: Erma Film - **o.**: Austria, 1955 - **d.**: De Laurentiis.

DOMINO KID (Domino Kid) — **r.**: Ray Nazarro - **s.**: Rory Calhoun - **sc.**: Kenneth Gamet, Hal Biller - **f.**: Irving Lippman - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Howard Richmond - **mo.**: Gene Havlick - **int.**: Rory Calhoun (Domino), Kristine Miller (Barbara Ellison), Andrew Duggan (Wade Harrington), Yvette Dugay (Rosita), Peter Whitney (Lafe Prentiss), Eugene Iglesias (Juan Cortez), Robert Burton (sceriffo Travers), Bart Bradley, James Griffith, Roy Barcroft, Denver Pyle, Ray Corrigan, Wes Christensen, Don Orlando - **p.**: Rory Calhoun, Victor Orsatti per la Rorvic Productions-Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metropolis.

DRAGONFLY SQUADRON (I dragoni dell'aria) — **r.**: Lesley Selander - **s.** e **sc.**: John Champion - **f.**: Harry Neumann - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: David Milton - **mo.**: Walter Hannemann - **int.**: John Hodiak (maggiore Matthew Brady), Barbara Britton (Donna Cottrell), Bruce Bennett (dott. Cottrell), Jess Barker (Dixon), Gerald Mohr (capitano MacIntyre), Chuck Connors (capitano Warnowski), Harry Lauter (capitano Vedders), Pamela Duncan (Anne), Fess Parker - **p.**: John Champion per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Lux.

DREIMADERLHAUS, Das (La casa delle tre ragazze) — **r.**: Ernst Marischka - **s.**: dal lavoro teatrale di A. M. Willner, Heinz Reichert, Heinrich Berte e dal romanzo « Schwammerl » di Hans Bartsch - **sc.**: Ernst Marischka - **f.** (Agfacolor): Bruno Mondi - **m.**: Anton Profes - **scg.**: Fritz Jüptner-Jonstorff, Alexander Sawczynski - **cost.**: Leo Bei - **mo.**: Alfred Srp - **int.**: Karlheinz Böhm, Gustav Knuth, Johanna Matz, Magda Schneider, Ewald Balser, Helga Neuner, Gerda Siegl, Richard Romanowsky, Rudolf Schock, Helmuth Lohner, Erich Kunz, Albert Rueprecht, Eberhard Wächter, Else Rambausek, Edith Elmay, Liselotte Bav, Lotte Lang - **p.**: Aspa-Erma - **o.**: Austria, 1958 - **d.**: De Laurentiis.

DUCHESSA DI SANTA LUCIA, La — **r.**: Roberto Montero - **s.** e **sc.**: Metz, Gianviti da un'idea di Arrigo Colombo - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Tina Pica (Donna Carmela), Raimondo Vianello (il maggiordomo), Lorella De Luca (Fernanda), Maurizio Arena (Carlo), Ileana Lauro (Gloria), Enzo Garinei (Archibald), Charles Fawcett (padre di Archibald), Ugo Tognazzi (avvocato), Luigi Pavese (giudice), Carlo Pisacane (cancelliere), Peppino De Martino (avvocato di Donna Carmela), Carlo Giuffré (Raffaele), Pietro De Vico (Tommasino), Pupella Maggio, Anita Todesco, Fred Buscaglione e il suo complesso, Fausto Cigliano,

Miranda Martino, Fiammetta Mezzanotte, Antonio La Raina - **p.**: Unidis -S.P.I.C. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Unidis.

ECHEC AU PORTEUR (Scacco alla morte) — **r.**: Gilles Grangier - **s.**: dal romanzo di Noël Calef - **sc.**: Pierre Véry, Noël Calef, Gilles Grangier - **f.**: Jacques Lemare - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: Robert Gys - **mo.**: Jacqueline Douarinou - **int.**: Paul Meurisse (commissario Varzeilles), Serge Reggiani (Bastien), Jeanne Moreau (Jacqueline), Gert Froebe (Hans), Albert Dinan (l'italiano), Simone Renant, Jacqueline Noëlle, Hélène Tossy, Amy Colin, Reggie Nalder, Robert Porte, Fernand Sardou, Louis Arbessier, Bernard Lajarrige, Robert Lombard, Pierre Jourdan, Clément Harari, Lucien Hubert, Christian Fourcade, Jo Peignot, Bernard Borie, Frédéric Atger - **p.**: Lucien Viard-Orex Film - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Film Selezione.

EL COYOTE (Il Coyote) — **r.**: Joaquin Romero-Marchent - **s.**: J. Mallorqui - **sc.**: Joaquin Romero-Marchent, Jesus Franco - **f.**: Ricardo Torres - **m.**: Odon Alonso - **scg.**: Eduardo Torre - **mo.**: Antonio Jimenez - **int.**: Abel Salazar (Il Coyote), Gloria Marin (Leonor de Acevedo), Manuel Monroy (Greene), Rafael Bardem (Don Cesar), Santiago Rivero (Potts), Miguel Pastor Mata (Clarke), José Calvo (Barbudo I°), Lis Rogi, Rupino Ingles - **p.**: Union Films - **o.**: Spagna, 1954 - **d.**: regionale.

EN LEGITIME DEFENSE (Anonima ricatti) — **r.**: André Berthomieu - **s.**: André Berthomieu - **sc.**: Frédéric Dard, André Berthomieu - **d.**: Frédéric Dard - **f.**: Walter Wottitz - **m.**: Paul Bonneau - **scg.**: Raymond Nègre - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Bernard Blier (Gustave), Philippe Nicaud (Pierrot), Marie Mauban (fidanzata di Pierrot), Robert Dalban (capobanda), Pierre Mondy (Bob), Jean Lefebvre (barman), Gisèle Robert, Rosy Varte, Monique Tanguy, Tania Florey, Daniel Cauchy, Jacqueline Cartier - **p.**: Les Films Paul Wagner-René Modiano et Fernand Rivers - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

ER GING AN MEINER SEITE... (Armi segrete del III° Reich) — **r.**: Peter Pewas - **s. e sc.**: Peter Pewas - **f.**: Walter Hrich - **m.**: Peter Sandloff - **scg.**: Heinrich Richter - **mo.**: Heinz Pohl, Johanna Meisel - **int.**: Ina-Maria Kleber, Jochen Schröder, Kurt Conradi - **p.**: Planet - **o.**: Germania Occidentale, 1958 - **d.**: regionale.

ESCORT WEST (Selvaggio West) — **r.**: Francis D. Lyon - **s.**: Steven Hayes - **sc.**: Lee Gordon, Fred Hartsook - **f.** (Cinemascope): William Clothier - **m.**: Henry Vars - **scg.**: Alfred Ybarra - **mo.**: Otto Ludwig - **int.**: Victor Mature (Ben Lassiter), Elaine Stewart (Beth Drury), Faith Domergue (Martha Drury), Reba Waters (Abbey Lassiter), Noah Beery, jr. (Jamison), Leo Gordon (Vogel), Rex Ingram (Nelson), John Hubbard (ten. Weeks), Harry Carey, jr. (Travis), Slim Pickens (Wheeler), Roy Barcroft (Doyle), William Ching (capitano Poole) - **p.**: Robert E. Morrison, Nate H. Edwards per la Batjac Enterprises - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: regionale.

ETRANGE MONSIEUR STEVE, L' (I truffatori) — **r.**: Raymond Bailly - **s.**: dal romanzo «La revanche des Médiocres» di Marcel G. Prête - **sc.**: Frédéric Dard, Raymond Bailly - **f.**: Jacques Lemare - **m.**: P. Gérard - **scg.**: Daniel Guéret - **int.**: Jeanne Moreau (Florence), Philippe Lemaire (Georges Villard), Armand Mestral (monsieur Steve), Lino Ventura (Denis), Anouk Ferjac (Mireille), Jacques Varennes, Paulette Simonin, Allain Durthal, Robert Rollis, Raphael Patorni - **p.**: Pécefilms-P. Chicherio - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

FACE OF A FUGITIVE (Il volto del fuggiasco) — **r.**: Paul Wendkos - **s.**: Peter Dawson - **sc.**: David T. Chantler, Daniel B. Ullman - **f.** (Eastmancolor): Wilfrid M. Cline - **m.**: Jerrald Goldsmith - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Fred MacMurray (Jim Larson / Ray Kincaid), Lin McCarthy (Mark Riley), Dorothy Green (Ellen Bailey), Alan Baxter (Reed Williams), Myrna Fahey (Janet), James Coburn (Purdy), Francis de Sales (Allison), Gina Gillespie (Alice Bailey), Ron Hayes (Danny), Paul Burns (Jake), Buzz Henry (Burton), John Milford (Haley), James Gavin (Stockton) - **p.**: Charles H. Schneer, David Heilweil per la Morningside - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

FIEND WHO WALKED THE WEST, The (Duello a Forte Smith) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: Eleazar Lipsky - **sc.**: Harry Brown, Philip Yordan che si sono basati su una scenegg. di Ben Hecht e Charles Lederer per il film « Kiss of Death » - **f.** (Cinemascope): Joe MacDonald - **m.**: Leon Klatzkin - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Walter M. Simonds - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Hugh O'Brian (Hardy), Robert Evans (Felix Griffin), Dolores Michaels (May), Linda Cristal (Elena Hardy), Stephen McNally (Emmett), Edward Andrews (giudice Parker), Rop Ely, Ken Scott, Emile Meyer, June Blair, Gregory Morton - **p.**: Herbert B. Swope, jr. per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.** Fox.

FILLES DE NUIT / DENN KEINER IST OHNE SUNDE (La legge del vizio) — **r.**: Maurice Cloche - **s.**: da un racconto di Pietro Ferrari - **sc.**: Maurice Cloche, Andrée Georges Tabet - **f.**: Jacques Mercanton - **m.**: Guy Magenta - **scg.**: Robert Giordani - **mo.**: Franchette Mazin - **int.**: Georges Marchal, Nicole Berger, Claus Holm, Renato Baldini, Scilla Gabel, Gil Vidal, Kai Fischer, Catherine Romane, Waltraut Haas, Ruth Wilbert, Bum Krüger, Simone Paris, Georges Chamarat, Jean-Jacques Delbo - **p.**: Comptoir d'Expansion Cinématographique, Paris - Prisma, Monaco - Prora, Roma - **o.**: Francia-Germania-Italia, 1958 - **d.**: regionale.

FIRST MAN INTO SPACE (Il primo uomo nello spazio) — **r.**: Robert Day - **s.**: Wyott Ordung - **sc.**: John C. Cooper, Lance Z. Hargreaves - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Buxton Orr - **mo.**: Peter Mayhew - **int.**: Marshall Thompson (Chuck Prescott), Marla Landi (Tia Francesca), Bill Edwards (Dan Prescott), Robert Ayres (Ben Richards), Bill Nagy (Wilson), Carl Jaffe (dott. von Essen), Roger Delgado (console messicano), John McLaren (uff. Dipart. di Stato) - **p.**: John Croydon, Charles Vetter, jr. per la Producers Associates - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

FLESH IS WEAK, The (Le schiave della metropoli) — **r.**: Don Chaffey - **s.** e **sc.**: Lee Vance - **f.**: Stephen Dade - **m.**: Tristram Cary - **scg.**: John Stoll - **int.**: John Derek (Tony Giani), Milly Vitale (Marisa Cooper), William Franklyn (Lloyd Buxton), Martin Benson (Angelo Giani), Freda Jackson (Trixie), Norman Wooland (ispett. Kingcombe), Harold Lang (Henry), Patricia Jessel (Millie), John Paul (serg. Franks), Denis Shaw (Saradine), Patricia Plunkett (Doris Newman), Vera Day (Edna), Joe Robinson (Lobty), Roger Snowden (Benny), Shirley Ann Field (Susan), Charles Lloyd Pack (Salvi) - **p.**: Raymond Stross Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

FLOOD TIDE (Lo strano caso di David Gordon) — **r.**: Abner Biberman - **s.**: Barry Trivers - **sc.**: Dorothy Cooper - **f.**: Arthur Arling - **m.**: Henry Mancini, William Lava - **scg.**: Alexander Golitzen, Bill Newberry - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: George Nader (Steve Martin), Cornell Borchers (Anna Gordon), Michael Ray (David Gordon), Judson Pratt (Harvey Thornwald), Russ Conway (Bill Halloran), Joanna Moore, Della Malzahn, Carl Bensen, John Maxwell, Hugh Lawrence - **p.**: Robert Arthur per l'Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

FORT BOWIE (La carica dei quattromila) — **r.**: Howard W. Koch - **s.** e **sc.**: Maurice Tombragel - **f.**: Carl E. Guthrie - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John A. Bushelman - **int.**: Ben Johnson, Jana Darvi, Ian Harrison, Kent Taylor, Larry Chance, Jerry Frank, Barbara Parry, Peter Mamakos, Ian Douglas - **p.**: Aubrey Schenck per la Bel Air - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

FOR THE FIRST TIME / SERENADE EINER GROSSEN LIEBE (Come prima) — **r.**: Rudolph Maté - **s.** e **sc.**: Andrew Solt - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: George Stoll - **scg.**: Fritz Maurischat - **mo.**: Gene Ruggiero, Peter Zinner - **int.**: Mario Lanza, Johanna von Koczian, Hans Söhnker, Zsa Zsa Gabor, Annie Rosar, Renzo Cesana, Sandro Giglio, Walter Rilla, Peter Capell, John Stein, Kurt Kasznar - **p.**: Alexander Gruter per la Corona Film-Orion Pictures Corp. - **o.**: U.S.A.-Germania Occid., 1959 - **d.**: M.G.M.

FORTUNE IS A WOMAN (Indagine pericolosa) — **r.**: Sidney Gilliat - **s.**: da un romanzo di Winston Graham - **ad.**: Val Valentine - **sc.**: Sidney Gilliat,

Frank Launder - **f.**: Gerald Gibbs - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Wilfrid Shingleton - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Jack Hawkins (Oliver Branwell), Arlene Dahl (Sarah Moreton), Dennis Price (Tracey Moreton), Violet Farebrother (signora Moreton), Geoffrey Keen (Michael Abercrombie), Patrick Holt (Connor), John Robinson (Berkeley Reckitt), Bernard Miles (Jerome), Greta Gynt (Vera Litchen), Ian Hunter (Clive Fisher), Malcolm Keen (il vecchio Abercrombie), Michael Goodliffe (serg. Barnes), Martin Lane (detective Watson), Christopher Lee (Charles Highbury), John Phillips (Willis Croft), Patricia Marmont (Ambrosine) - **p.**: Frank Launder e Sidney Gilliat per la Launder-Gilliat Production - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Metropolis.

FRONTIER RANGERS (Guerra indiana) — **r.**: Jacques Tourneur - **s.**: da «Northwest Passage» di Kenneth Roberts - **sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.** (Metrocolor): William Spencer, Harold E. Wellman - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: William A. Horning - **mo.**: Ira Heymann, Frank Santillo - **int.**: Keith Larsen (maggiore Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langdon Towne), Lisa Gaye (Natula), Philip Tonge (generale Amherst), Larry Chance (Lupo Nero), Angie Dickinson (Rose Carver), Pat Hogan (Rivas), Lisa Davis (Elizabeth Browne) - **p.**: Adrian Samish per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

FRONTIER REVENGE (La frusta nera) — **r.**: Ray Taylor - **s.** e **sc.**: Ray Taylor - **f.**: James Brown - **m.**: Walter Greene - **scg.**: Fred Preble - **mo.**: Hugh Winn - **int.**: Lash La Rue, Fuzzy St. John, Peggy Stewart, Ray Bennett, Jim Bannon, George Chesebro, Sara Padden, Billy Dix, Sandy Sanders, Lee Morgan, Jimmie Martin, Jack Hendricks, Steve Raines, Bud Osborne, Cliff Taylor, Forrest Matthews - **p.**: Ron Ormond per la Western Adv.-Screen Guild - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

FUCHS VON PARIS, Der (Missione diabolica) — **r.**: Paul May - **s.**: Herbert Reinecker - **ad.**: André Tabet - **sc.**: Herbert Reinecker - **f.**: Georg Bruckbauer - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Jacques d'Ovidio, Hanns H. Kuhnert, Willi Vorweg - **mo.**: Klaus Eckstein, Mitzi d'Esterno - **int.**: Hardy Krüger (comand. Furstenwerth), Marianne Koch (Yvonne), Martin Held (generale Quade), Jean Murat (padre di Yvonne), Jean Paul Roussilon (fratello di Yvonne), Michel Auclair (capo partigiano), Paul Hartmann (generale superiore), Jean Vinci, Reinhard Koldehoff, Peter Mosbacher, Viktor Staal, Hans Waldemar Anders, Erik von Loewis, Wolfgang Völz, Walter Gross, Joachim Boldt, Gerd Martienzen, René Génin, Georges Bever, Chantal Deberg, - **p.**: Kurt Ulrich, Berlin e Comptoir d'Expansion Cinématographique, Paris - **o.**: Germania-Francia, 1957 - **d.**: Atlantis.

GELIEBTE BESTIE (Nuda fra le tigri) — **r.**: Arthur Maria Rabenalt - **s.**: dal romanzo «Müssen, Männer so sein?» di Heinrich Seiler - **int.**: Margit Nünke (Beatrix), Gerhard Riedmann, Willy Birgel, Mady Rahl, Gustav Knuth, Gretl Schörg, Fred Bertelmann, Charlie Baumann, Walter Giller, Heinz Moog - **p.**: Meroth-Sascha - **o.**: Austria, 1959 - **d.**: De Laurentiis.

GHOST TOWN (Il grido di guerra di Nuvola Rossa) — **r.**: Allen Miner - **s.** e **sc.**: James Brewer - **f.**: Joseph F. Biroc - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: Mike Pozen, Nina Vine - **int.**: Kent Taylor (Anse Conroy), John Smith (Duff Dailey), Marian Carr (Barbara Leighton), John Doucette (Doc Clawson), Serena Sande (Maureen), Bill Phillips (Kerry McCabe), Joel Ashley (serg. Dockery), Gilman Rankin, Ed Hashim, Gary Murray, Chief Ted Nez - **p.**: Howard W. Koch per la Bel Air - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Globe.

GIRL MOST LIKELY, The (Siete tutti adorabili!) — **r.**: Mitchell Leisen - **s.** e **sc.**: Devery Freeman - **f.** (RKO Scope, Technicolor): Robert Planck - **m.**: Nelson Riddle - **scg.**: Albert S. D'Agostino - **mo.**: Harry Marker, Dean Harrison - **int.**: Jane Powell (Dodie), Cliff Robertson (Pete), Keith Andes (Neil), Kaye Ballard (Marge), Tommy Noonan (Buzz), Una Merkel (Mom), Kelly Brown (Sam), Judy Nugent (Pauline), Frank Cady (Pop) - **p.**: Stanley Rubin per la RKO Radio - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Rank.

GIRL ON THE RUN (Testimone oculare) — **r.**: Richard L. Bare - **s.**: Roy Huggins - **sc.**: Marion Hargrove - **f.**: Harold Stine - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: William Campbell - **mo.**: Harold Minter - **int.**: Efrem Zimbalist, jr. (Stuart Bailey), Erin O'Brien (Kathy Allen / Karen Shay), Shepperd Strudwick (McCullough), Edward Byrnes (Smiley), Barton MacLane (Brannigan), Ray Teal (ten. Harper), Vince Barnett (Janitor), Harry Lauter (un ubriaco), Charles Cane (Webster), Jeanne Evans (Dorothy) - **p.**: Roy Huggins per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

GOG (Attacco alla base spaziale U.S.) — **r.**: Herbert L. Strock - **s.**: Ivan Tors - **sc.**: Tom Taggart - **f.** (Eastmancolor): Lothrop B. Worth - **m.**: Harry Sukman - **scg.**: William Ferrari - **mo.**: Herbert L. Strock - **int.**: Richard Egan (David Shepard), Constance Dowling (Joanne Merritt), Herbert Marshall (dott. Van Ness), John Wengraf (dott. Zeitman), Phlip Van Zandt (dott. Elzevir), Valerie Vernon (signora Elzevir), Steve Roberts (magg. Howard), Byron Kane (dott. Carter), David Alpert, Michael Fox, William Schallert, Marian Richman, Jeanne Dean, Tom Daly, Alex Jackson, Patti Taylor, Beverly Jocher, Aline Towne, Al Bayer, Andy Andrews, Julian Ludwig - **p.**: Ivan Tors per la Ivan Tors Productions - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: INDIEF.

GORILLE VOUS SALUE BIEN, Le (Il Gorilla vi saluta cordialmente) — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: da un romanzo di Antoine L. Dominique - **sc.**: Antoine L. Dominique, Jacques Robert, Bernard Borderie - **f.** (Franscope): Louis Page - **m.**: Jean Leccia - **scg.**: Robert Clavel, André Barst - **mo.**: Jacqueline Bretillon-Brachet - **int.**: Lino Ventura, Charles Vanel, Bella Darvi, Pierre Dux, René Lefèvre, Robert Manuel, André Valmy, Henri Crémieux, Jean Roger Caussimon, Jean Max, Jean Marie Rivière, Jules Balsacq, François Seiler, Robert Berri, Jean Pierre Mocky, Marie Sabouret, Jean Mercure - **p.**: Raoul Ploquin per la R. Ploquin-Pathé - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Globe.

GRAND CHIEF, Le (Noi gangsters) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: da un racconto di O'Henry - **sc.**: Henri Verneuil, Henri Troyat, Jean Manse, Mario Forni - **f.**: Roger Hubert - **m.**: Gérard Calvi - **scg.**: Roger Clavel - **mo.**: Boris Lewin - **int.**: Fernandel (Antoine), Gino Cervi (Paul), Papouf (Eric), Jean-Jacques Delbo (sig. Jumelin), Georges Chamarat, Noëlle Norman, Gaby Basset, Georges Bever, Hélèna Manson, Florence Bot, Yvonne Clec - **p.**: Tempo Film-Zebra Film - Franco, London Film-Les Films Gibé, Roma-Parigi - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

GREAT VAN ROBBERY, The (Allarme a Scotland Yard) — **r.**: Max Varnel **s.** e **sc.**: Brian Clemens, Eldon Howard - **f.**: Nick Roeg - **m.**: Leon Young, Edwin Astley, Bert Elms - **scg.**: Eric Blakemore - **mo.**: Maurice Rootes - **int.**: Denis Shaw (Caesar Smith), Kay Callard (Ella), Tony Quinn (Mercer), Philip Saville (Cartier), Vera Fusek (Mara), Tony Doonan (Wally), Bob Simmons (Peters), Geoffrey Hibbert (Venner) - **p.**: Edward J. Danziger e Harry Lee Danziger per la Danziger Photoplays - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Dear.

GREEN-EYED BLONDE, The (La ribelle) — **r.**: Bernard Girard - **s.** e **sc.**: Sally Stubblefield - **f.**: Edward Fitzgerald - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Arthur Loel - **mo.**: Thomas Reilly - **int.**: Susan Oliver (Occhi verdi), Linda Plowman (Betsy Abel), Beverly Long (Ouisie), Norma J. Nilsson (Cuckoo), Tommie Moore (Trixie), Carla Merey (Joyce), Sallie Brophy (Margaret Wilson), Jean Innes (signora Nicholls), Olive Blakeney (miss Vandingham), Raymond Foster (Cliff Munster), Anne Barton (Sally Abel), Tom Greenway (Ed) - **p.**: Martin Melcher per la Arwin Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

GREEN MANSIONS (Verdi dimore) — **r.**: Mel Ferrer - **s.**: dal romanzo di William Henry Hudson - **sc.**: Dorothy Kingsley - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Hector Villa-Labos, Bronislau Kaper - **scg.**: William A. Horning, Preston Ames - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Audrey Hepburn (Rima), Anthony Perkins (Abel), Lee J. Cobb (Nuflo), Sessue Hayakawa (Runi), Henry Silva (Kua-Ko), Nehemiah Persoff (Don Panta), Michael Pate

(il frate), Estelle Hemsley (Cla-Cla) - **p.**: Edmund Grainger per la Avon - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

GRUNEN TEUFEL VON MONTE CASSINO, Die (I Diavoli Verdi di Montecassino) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: dal libro «Monte Cassino» di D. Böhmler e da un'idea di Albert Arnim Lerch - **sc.**: Joachim Bartsch, Michael Graf Soltikow - **f.**: F. W. Kalinke - **m.**: Rolf Wilhelm - **scg.**: Arne Flekstad, Bruno Monden - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Joachim Fuchsberger (ten. Reiter), Ewald Balser (col. Schlegel), Elma Karlowa (Gina), Antje Geerk (Inge), Agnes Laurent (Hélène), Carl Wery (generale), Dieter Eppler, Wolfgang Preiss, Wolfgang Wahl, Hans Seitz, Armin Dahlen, Albert Hehn, Wolfgang Neuss, Jan Hendriks, Leonhard Steckel, Harald Juhnke, Hans von Borsody, Rolf Ackva, Siegfried Breuer, jr., Rolf Castell, Giulio Battiferri - **p.**: Franz Seitz - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Globe.

GUARDATELE, MA NON TOCCATELE! — **r.**: Mario Mattoli - **s.**: Baratti, Castellano, Pipolo - **sc.**: Baratti, Castellano, Pipolo, Scola, Maccari - **f.**: Riccardo Pallottini - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi Levi - **int.**: Ugo Tognazzi, Caprice Chantal, Johnny Dorelli, Raimondo Vianello, Bice Valori, Lyn Shaw, Bruce Cabot, Chelo Alonso, Liana Orfei, Fred Buscaglione e il suo complesso, Corrado Pani, Edy Vessel, Tino Scotti, Giacomo Furia, Giampiero Littiera, Enzo Garinei, Gino Buzzanca, Franco Andrei, Gianni Minervini, Tony Angeli, Franco Silva, Santo Versace, Nando Angelini, il giocoliere Angelo Piccinelli - **p.**: D.D.L.-Manenti Film-Isidoro Broggi e Renato Libassi - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Manenti.

(continua)

ALBERTO CALDANA - Responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » Roma - Tel. 378.441

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XX (1959)

a cura di ALBERTO CALDANA

Indice per materie

Editoriali

Bibliografie

Cinema italiano

Cinema e pubblico

Cinema per ragazzi

Documentario, foto, televisione

Documenti

Economia e produzione

Estetica e teoria

Film

Filmografie

Lettere

Libri

Memorie, testimonianze e diari

Mostre e manifestazioni varie

LA XX MOSTRA DI VENEZIA

Notizie

Numeri speciali

Problemi e opinioni

Recitazione e attori

Regia e registi

Rubriche

Sceneggiature

Storia, attualità, costume

Teatro e narrativa

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi